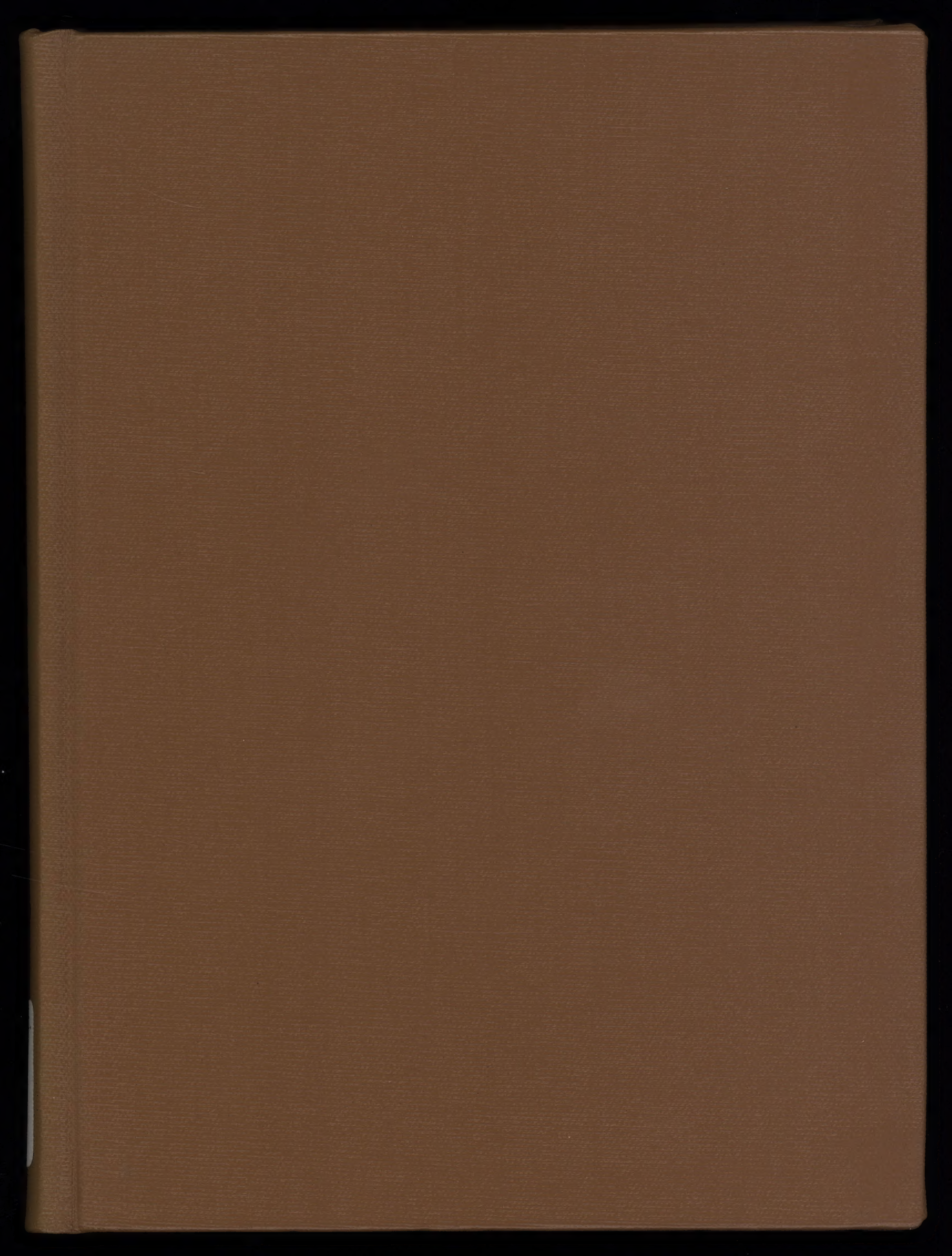
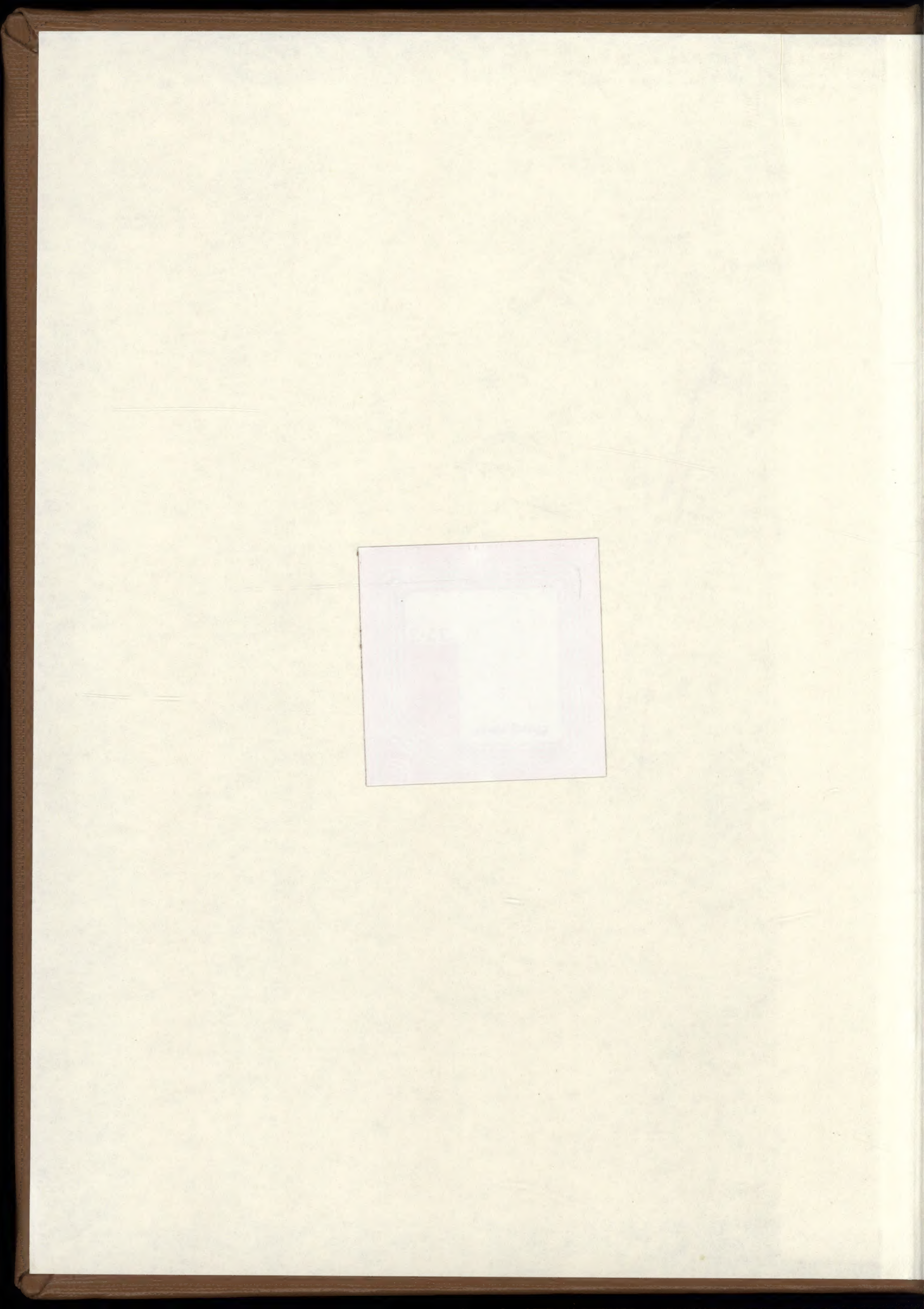
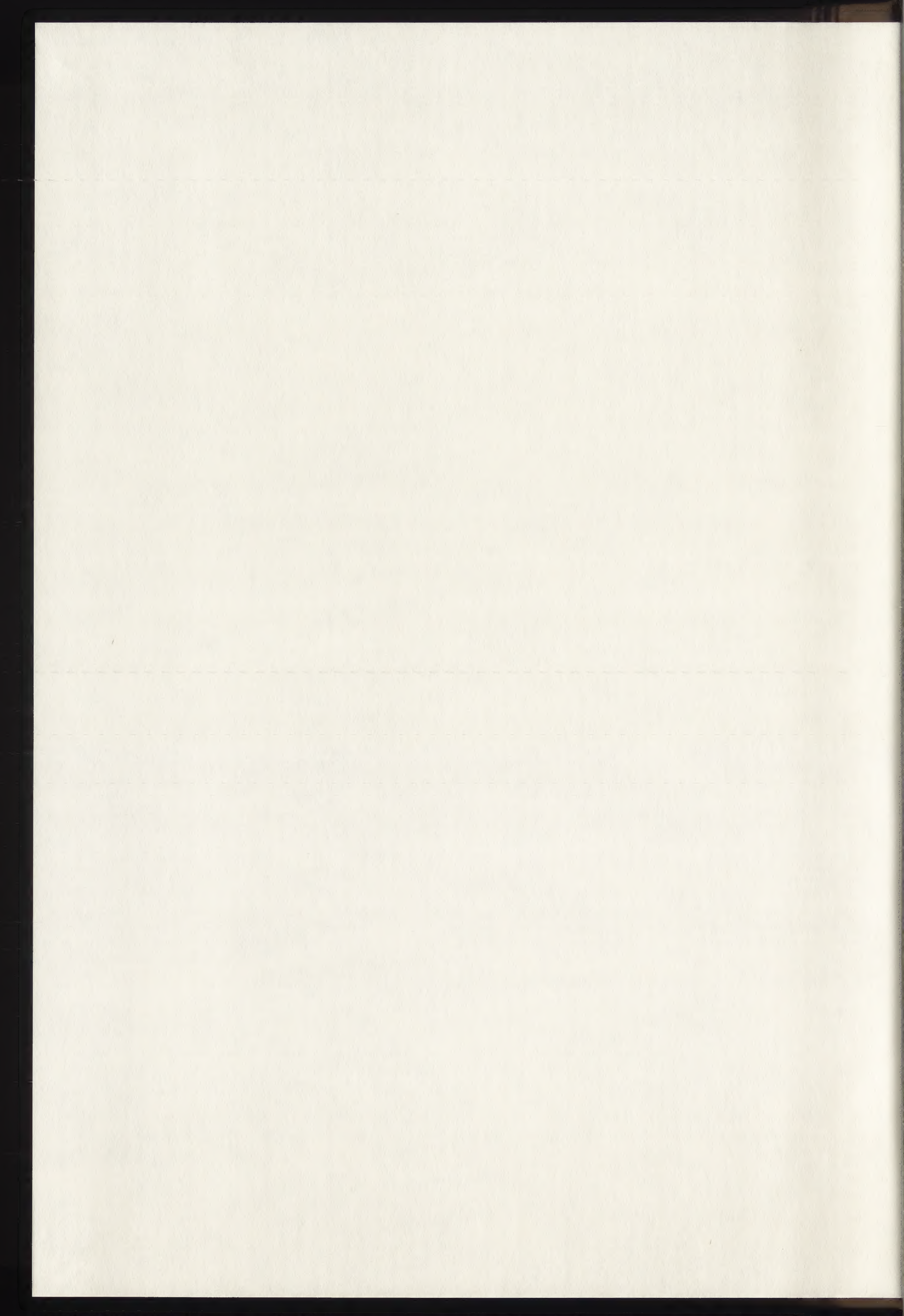
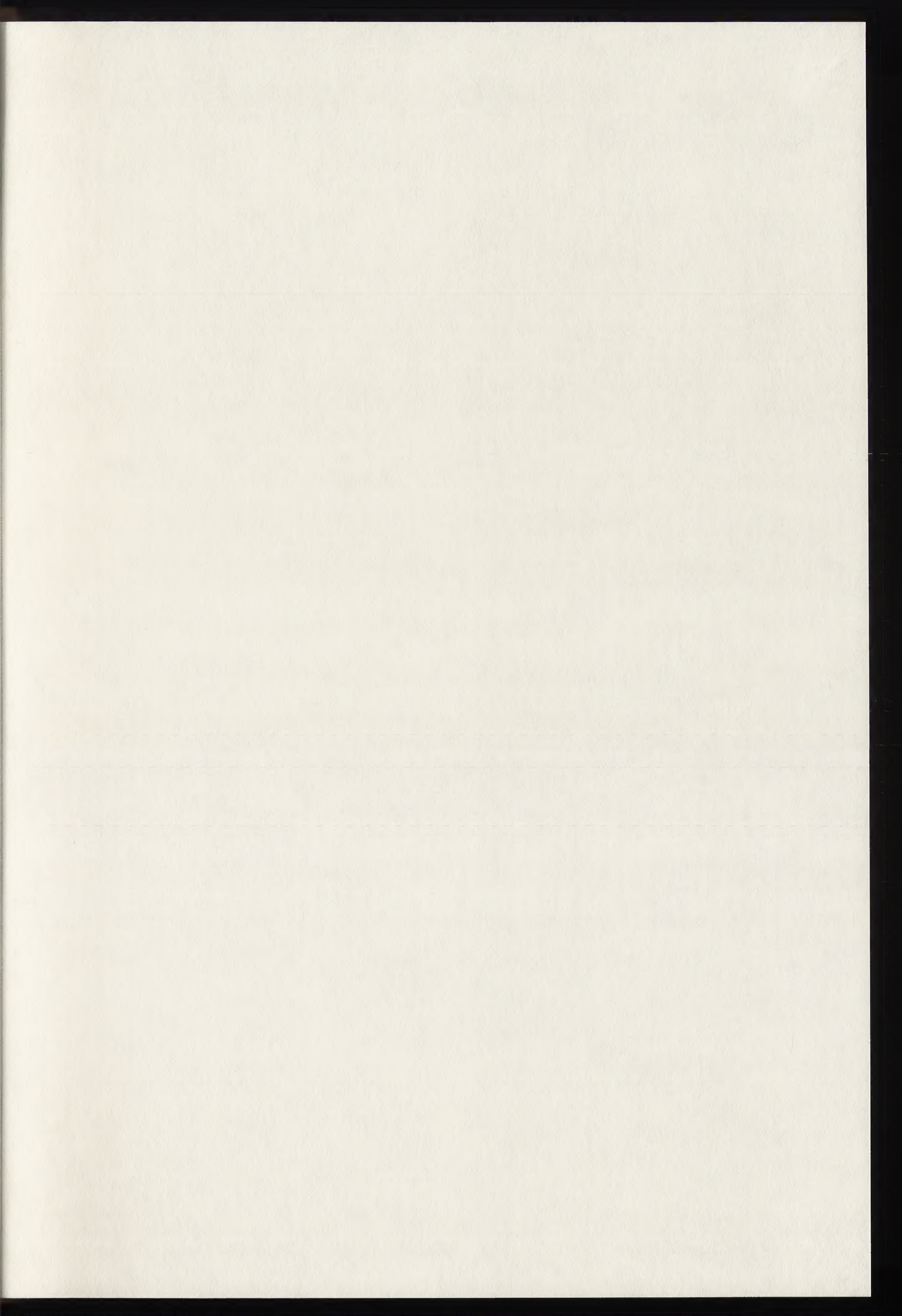
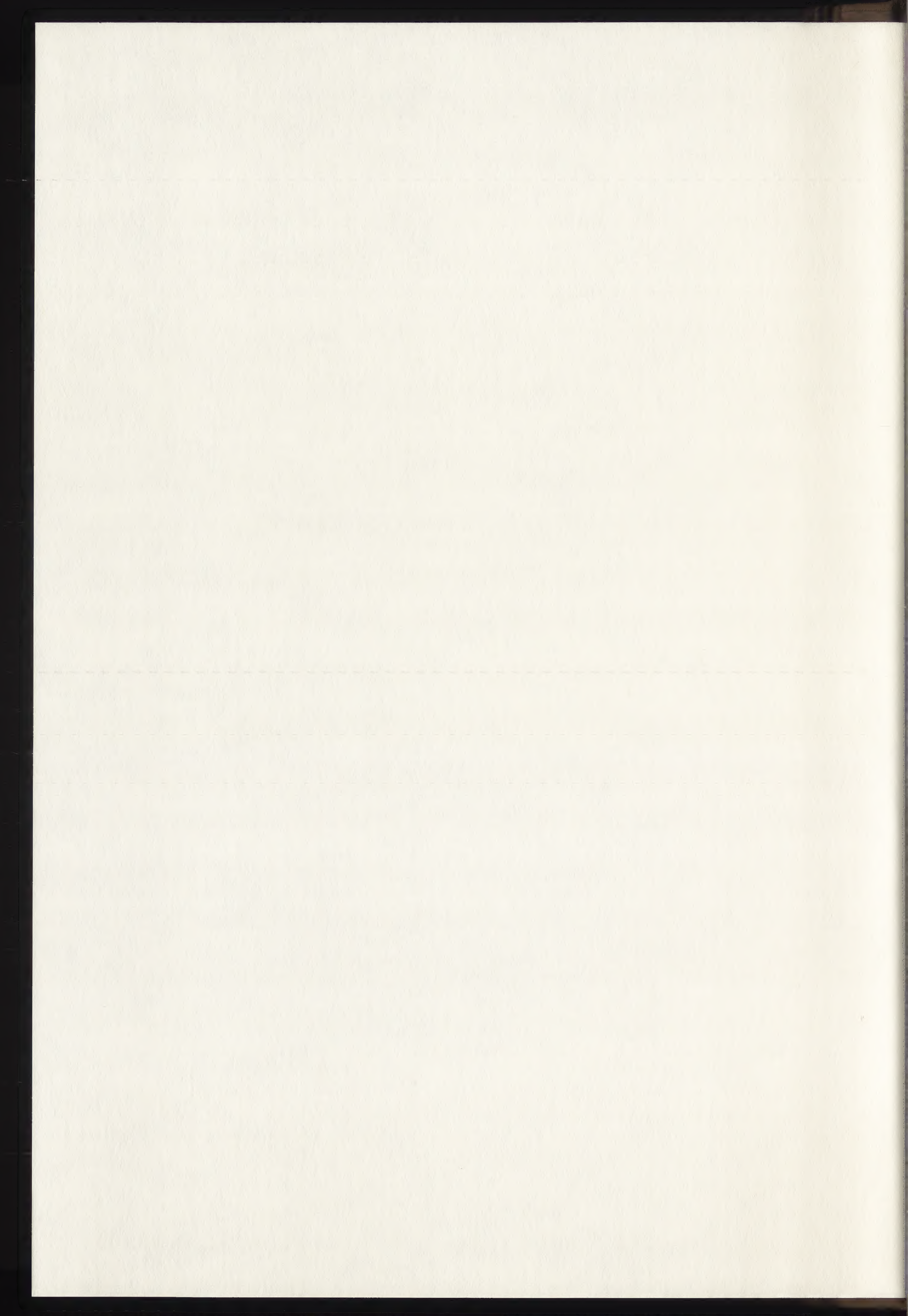












BLÄTTER

FÜR

GEMÄLDEKUNDE

Von

Dr. THEODOR v. FRIMMEL

ERSTER BAND

WIEN 1905
VERLAG VON GEROLD & Co.

Druck von Friedrich Jasper in Wien.

INHALT

DES ERSTEN BANDES.

maler Wolfgang Josef Kadorizi. — Zu Maulpertsch. — Notizen (über Farbenmischungen im Ultramikroskop, über die „Elbier“ u. a.). — Aus der Literatur. — Todesfälle. — Briefkasten.

HEFT VI: Ausgewählte Bilder aus Wiener Sammlungen (Gruppenbild von K. Renesse in der Galerie Czernin, Trecento-Altar ebendort, Magdalena von Cereço ebendort, Rembrandt und M. Sweerts in der Galerie Harrach). — Zeichnungen Schwinds zur Schönen Lau von Mörike. — Notizen zu Lukas van Valckenborch, Louis Boilly. — Mitteilungen über alte Längenmaße. — Nachrichten aus dem Kunsthandel, aus verschiedenen Sammlungen und aus der Literatur.

HEFT VII: Gedanken über Kunstphilosophie (I. Die Grundlagen). — Wiedergefundene Bilder aus berühmten alten Sammlungen. — Aus der Sammlung Dr. Gotthelf Meyer in Wien. — Vom Monogrammisten J. S. (Bild in Blaschkow bei G. v. Mallmann). — Bilder von den Gesellschaftsmalern Lambrecht (aus den Sammlungen Hoschek in Prag und F. Gaeß zu Freiburg i. Br.). — Neuerwerbungen der Galerie im Haag. — Bilderpreise. — Zur Bildniskunde. — Notizen. — Todesfälle. — Briefkasten.

HEFT VIII: Wiedergefundene Bilder aus berühmten alten Sammlungen (Werke von G. Snellincks aus der Galerie Kaunitz). — Ein Miniaturbildnis des Bildhauers Bertel Thorvaldsen (Brustbild von Ch. Horneman). — Aus der Sammlung Todesco. — Notizen zu J. Boeckhorst, Kaspar Hirschely, zur Geschichte der Sammlung Alex. Scharf, aus der Literatur, über neue Kunstblätter. — Rundschau. — Notizen. — Kunsthandel und Bilderpreise. — Briefkasten.

HEFT IX: Beispiele aus der flandrischen Landschaftsmalerei des XVII. Jahrhunderts (L. v. Uden und Jan Wildens). — „Mein kleiner Craesbeck“ (Beitrag von F. v. Sagburg). — Bildnis des Kaisers Maximilian I. von Hemessen in der Sammlung Albert Figdor. — Das Buckbildnis des Jan Kupetzky. — Ein niederländisches Bildnis um 1570. — Zu Martin Knoller. — Adolf von Menzels Hingang. — Rundschau. — Aus der Literatur. — Todesfälle.

HEFT X: Jean Etienne Liotards „Liseuse“. Eigenhändige kleine Wiederholung im Besitze Seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I. — Francesco Guardi (Beitrag von Armin Friedmann). — Aus Anlaß der Miniaturenausstellung in Wien. — An Stelle einiger Antworten im Briefkasten (Selbstbildnis des Kupetzky in der Galerie Brunsvik, Der P. Brueghel in der Grazer Galerie). — Rundschau. — Notizen. — Kunsthandel. — Bilderpreise. — Aus der Literatur. — Zum Abschluß des ersten Bandes. — Nachträge und Verbesserungen. — Briefkasten.

VERZEICHNIS

DER

KÜNSTLER, KUNSTORTE, SAMMLER, DARSTELLUNGEN, TECHNIKEN UND AUTOREN.

ZUSAMMENGESTELLT VON OLGA TSCHERNICH.

A.

C.

D.

E.

F.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

W.



BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. PANIGLG. 1.

1904. MÄRZ. Heft 1.

Zur Einführung.

Die Absichten, die mit der Herausgabe dieser Blätter verfolgt werden, sind bald ausgesprochen: die „Blätter für Gemäldekunde“ wollen die Kenntnis alter und neuer Bilder in wissenschaftlicher Weise fördern. Als weites Feld liegt die Gemäldekunde vor uns, noch voller brachliegender Flächen, die einer Bearbeitung in kunstgeschichtlicher, kunstphilosophischer, volkswirtschaftlicher und technischer Beziehung harren. Ich greife dabei ziemlich weit aus. Denn die Gemäldekunde ist schwierig abzugrenzen, vielleicht ebenso schwierig, als irgend ein kunstwissenschaftliches Gebiet. Damit ist denn auch angedeutet, daß die Grenzen für den Inhalt der vorliegenden Zeitschrift nicht all zu enge und scharf gezogen werden. Im wesentlichen fasse ich das Fach, so wie ich es in meinem „Handbuch der Gemäldekunde“ getan habe, nämlich als eine Summe geordneter Kenntnisse über Galeriebilder. Sind doch diese Blätter als eine Fortsetzung jenes Handbuchs gedacht. Doch möchte ich mich hier in der Weiterführung der einzelnen Kapitel nicht so streng an die Galeriebilder allein halten wie im Buche, sondern ich will auch Mitteilungen über Wandmalerei, Buchmalerei, Porträtminiatur, Tapisserie, Glasmalerei, gewiß auch solche über Zeichnungen und Kunstdrucke bringen. Die Besprechung der Arbeiten vielseitiger Künstler wird wohl auch auf Kunstzweige hinleiten, die sich überhaupt gar nicht mehr als Malerei ansprechen lassen. — Im allgemeinen gedenke ich diese Kunstblätter allein zu schreiben, indes sei die Aufnahme fremder Arbeiten nicht von vornherein abgewiesen. — Die „Blätter für Gemäldekunde“ erscheinen in ungezwungener Reihenfolge, die hauptsächlich von der größeren oder geringeren Dringlichkeit der Mitteilungen abhängig sein wird. Ich übernehme keinerlei Verbindlichkeit, des Jahres so und so viele Nummern herauszugeben, doch besteht die Absicht, jährlich deren zehn erscheinen zu lassen. Jede Nummer kommt einzeln in den Handel.

BILDERSCHICKSALE.

Maler und andere Kunstleute denken wohl einmal darüber nach, wohin all die unzähligen Bilder gekommen sein mögen, die von Tausenden geschickter, auch ungeschickter Hände gemalt worden sind. Was in den Museen und Privatsammlungen vorliegt, ist ja gewiß sehr viel, aber nicht annähernd genug, um an Masse dem zu entsprechen, was überhaupt gemalt worden ist. Man fragt sich also, wo die vielen alten Gemälde geblieben sind. Der Kunsthistoriker weiß da ein wenig Bescheid, aber auch er muß lange suchen und forschen, bevor er bündig antworten kann. Eine Geschichte des gesamten Gemäldevorrats, angeschaut unter dem Gesichtswinkel der Bilderschicksale, ist noch nicht geschrieben. Nur über einzelne Gruppen von Bildern und ihre Lebensgeschichte ist man leidlich unterrichtet, und sogar in großen, wohl studierten Sammlungen gibt es genug der alten Stücke, von denen man nicht bestimmt angeben kann, wo sie noch vor hundert, vor zweihundert Jahren gewesen. Geradewegs Regel ist es, daß man bei einem alten Bilde nur kleine Strecken von langen Wanderungen zu überblicken vermag. Gewöhnlich bleibt ein weiter Weg ganz dunkel. Denn bei Bildern ist es ja nicht wie bei Planeten, deren Umlauf sich aus der Beobachtung von kurzen Stücken der Bahn mit Sicherheit berechnen läßt. Derlei Sicherheit wird in den Bahnen der Gemälde gewiß nicht vorgefunden, aber doch gibt es auch da eine Art Kreislauf, nur ist es einer, der leider nichts Himmlisches an sich hat und dem Kreislauf alles Irdischen ganz verzweifelt nahe steht. Von der Erde kommt alles, aus dem Gemälde entstehen, zur Erde kehrt alles zurück. Die Stoffe, die beim Malen zur Verwendung kommen, unterliegen alle den Gesetzen der Vergänglichkeit, und noch kein Bild ist für die Ewigkeit geschaffen worden. Vorzügliches Material hat zwar in manchen Fällen Jahrtausenden getrotzt, wie viel Solides ist aber dennoch nach kurzem Bestande unwiederbringlich verloren gegangen! Ich gehe dabei gar nicht auf den Verlust ungezählter Werke der antiken Malerei ein; auch die vielen verschwundenen Buchmalereien aus dem Mittelalter sollen mich diesmal nicht von den Galeriebildern ablenken, so sehr auch gerade jetzt, kurz nach dem Brande in der Turiner Bibliothek, die Versuchung heranrückt, von verlorenen Miniaturen zu reden. Auch von den vielen verblichenen Wandmalereien älterer und neuerer Zeiten wird nicht eingehend gehandelt, und nur ein Beispiel sei angedeutet, bei dem man durch alte Kopien von dem allgemeinen Aussehen des Originals Kenntnis erlangt.

Van Mander beschreibt eine Wandmalerei des Hugo van der Goes in einem alten Hause zu Gent, auf dem die Zusammenkunft Davids mit Abigail dargestellt war. Er beschreibt das Bild so eingehend, daß sich danach zwei Kopien auffinden ließen. Eine dieser Kopien gehört dem Brüsseler Museum, die andere der Galerie J. V. Novak zu Prag.*)

Diesmal halte ich mich nur an Staffeleibilder, deren Schicksale**) etwas aus der Nähe beleuchtet werden sollen, und zwar in bezug auf die häufigsten Todesarten der Bilder. Gemälde vermodern, zerbröckeln, verbrennen, ertrinken, oder sie „verschwinden“; endlich werden sie nicht selten beim Restaurator mehr hingerichtet als hergestellt. Friedrich Pecht schrieb 1868 das harte, wohl etwas übertriebene Urteil

*) Hierzu „Chronique des arts et de la curiosité“, 1896, S. 157 ff., „Gazette des beaux arts“, 1898, II, S. 347 ff. und das Verzeichnis der Galerie Novak, S. 18 f.

**) Zu den Wanderungen von Galeriebildern vergl. die erste Reihe der „Kleinen Galeriestudien“, Bd. I, S. 267 ff. (Bamberg, Buchner, 1892, später Koch).

nieder, es unterliege für den Kenner keinem Zweifel, „daß die Restauratoren weit mehr alte Meisterwerke zugrunde gerichtet haben, als die Zeit". Und man bemerkt schaudernd beim anhaltenden Studium alter Bilder, daß wirklich ganz unverantwortlich viele Bilder durch Putzen und Reiben ihrer Lasuren, ja noch tieferer Farbenschichten beraubt worden sind. Was dann wieder aufgemalt und lasiert worden ist, kann uns unter keiner Bedingung das verlorene Alte ersetzen. Und noch viele andere Operationen, die vorgeblich zu Nutz und Frommen von Bildern und Sammlern unternommen worden sind, haben den Bildern für alle Zeiten das genommen, was ihren Wert als geschichtliche Urkunde, ihren Reiz in ästhetischem Sinne ausgemacht hatte. Noch schlimmer steht es um die Fälle, in denen durch Fälscherkniffe alte Bilder eingreifend geschädigt worden sind, durch Abkratzen unbequemer Erkennungszeichen und Auflegen täuschender Schichten. Man kennt diese gewissenlosen Vorgänge schon lange, ohne sie abschaffen zu können.*) Also versucht man es, die falschen Lagen zu entfernen; das Bild wird wieder geschunden, wieder, wie es heißt: geheilt, nicht immer von den richtigen Heilkünstlern. Die Kuren ließen immer tiefere Spuren zurück, und so wurden gar viele Gemälde langsam aber sicher vom Leben zum Tode befördert. Denn schließlich ist so ein Bild ganz unkenntlich geworden, nahezu zum Material herabgesunken und es wandelt dann den Weg aller alten Bretter und Lappen. Nichts mehr von diesem langsamen Hinsiechen!

Geschwinder reiten die Toten. Bilder, die ins Wasser fallen, dürften ihr Schicksal gewöhnlich sehr rasch erfüllen, und bald auch physisch zerfallen, nachdem sie ihr künstlerisches Leben verloren haben, auch wenn es nicht gerade leicht verwischbare, gegen Wasser sehr empfindliche Aquarelle und Temperabilder sind. Ab und zu las man von Schiffbrüchen, bei denen auch Bilder zugrunde gegangen sind. Der große Katalog der Sankt Petersburger Galerie berichtet vom Untergang der kostbaren Bilder, die 1780 aus der Amsterdamer Sammlung Braamcamp für die russische Hofsammlung angekauft worden waren. Das baltische Meer wurde ihr Grab. 1898 notierte ich mir, daß beim Schiffbruch der „Bourgogne" zahlreiche Gemälde mit verunglückt sind, unter anderen Jules Duprés „Passage du Gué", Cazins „Zuyder See" und zwei Viberts.*) Vor einigen Jahrzehnten ist das prächtige Bildnis des Grafen Eduard Zichy von Makart durch einen Windstoß in die Donau geschleudert worden. Heute kann man es nur mehr aus Nachbildungen kennen lernen, von denen eine gemalte sich beim Grafen Eugen Zichy in Budapest befindet. Die ertrunkenen Originale werden wohl durch keinen Taucher mehr zustande gebracht werden. Verloren ist verloren!

Der Feuertod geht nicht minder gründlich vor, und selten hält das verderbliche Element mitten im Werk inne. Man kennt angebrannte Bilder. Marco Boschini macht z. B. eines in der Kirche Madonna del Orto zu Venedig namhaft, das durch Altarkerzen versengt wurde.**) Ich erinnere mich, angebrannte Bilder da und dort gesehen zu haben, z. B. eines in der Sammlung Benedek zu Graz. Zumeist aber verbrennen zugleich mit einer ganzen Saaleinrichtung, zusammen mit einem ganzen Schloß die vom Feuer ergriffenen Bilder gänzlich. So ist ein Tizian in San Marco zu Venedig

*) Schon 1780 erwähnt der jüngere Le Brun im Vorwort zum Katalog Poullain die Gefährdung der Bilder durch Fälscherkünste.

*) Vergl. „The nineteenth Century", Oktober 1898, S. 617.

**) „Ricche minere della pittura veneziana." Einleitung,

1579 oder 1580 verbrannt.*) Ein oft genanntes Meisterwerk, das durch Feuer vernichtet worden ist, war ehedem gleichfalls in Venedig zu sehen; ich meine Tizians Petrus Martyr, ein Kunstwerk, das in den 1860er Jahren beim Ausbrennen der Capella del Rosario seinen Untergang gefunden hat. In diesem Falle helfen uns zahlreiche gute Kopien ein wenig über den Verlust hinweg. Schwerer zu tragen ist die nahezu gänzliche Zerstörung des alten Bilderschmucks im großen Ratsaale des Dogenpalastes zu Venedig. 1577 brach Feuer aus und es verzehrte die kostbaren Malereien von Giovanni und Gentile Bellini, Alvise Vivarini, Carpaccio und anderen. Nur geringe Reste der Wandmalerei des Guariento, die das Paradies darstellten, sind erhalten geblieben.**) Gar schmerzlich für die Kunstgeschichte ist auch die Vernichtung der Porträtgalerie im Louvre. Dieses Unglück geschah 1661, und nur weniges wurde gerettet. Am 18. Juli 1718 brannte die Jesuitenkirche in Antwerpen aus. Es ist weit bekannt, daß bei jener Feuersbrunst die Deckengemälde des Rubens in Rauch aufgingen. Alte Kopien und einige Originalskizzen müssen uns seither die Vorstellung von den verlorenen Gemälden vermitteln. Eine Feuersbrunst im Schlosse zu Kremsier zerstörte 1752 neben anderem Gut auch Gemälde, und soweit man aus den alten Inventaren und den späteren Vorräten an Bildern schließen kann, waren unter den Verbrannten auch Hans Holbeins „Triumphe der Armut und des Reichtums“ oder alte Kopien danach. Von vielen anderen Bränden da und dort in großen Städten, reich

*) Vergl. „Zeitschrift für bildende Kunst“, XIX, S. 102 f. (Trautmann zur Ergänzung und Berichtigung der Angaben bei Crowe und Cavalcaselle: Tizian).

**) Vor einiger Zeit, als Tintorettos „Paradies“ entfernt wurde, um restauriert zu werden, waren diese Reste wieder zu sehen.

ausgestatteten Schlössern liest man, ohne genau sagen zu können, ob dabei Bilder von Bedeutung zugrunde gegangen sind. So läßt es sich nur recht allgemein feststellen, daß 1814 beim großen Brande im Palais des Fürsten Razumowsky in Wien auch Gemälde verloren gingen.*) Wie De la Garde erzählte, wurde bei jener Feuersbrunst alles, was beweglich war, über die Fenster hinausgeworfen in den Schnee, der reichlich dalag und mitten in die Wasserstrahlen der Spritzen. Genauer abzuwägen sind die Verluste in Straßburg und in Rotterdam, wo je eine ganze Galerie verbrannt ist. Was man an Bildern gegenwärtig in den Museen dieser Städte zu sehen bekommt, ist neu gesammeltes Gut. Am 14. Dezember 1900 verbrannten im De Ligneschen Stammschloß Beloeil zahlreiche Meisterwerke der Malerei.**) Man hörte von Bränden, bei denen Bilder vernichtet wurden, in Chateau d'Eu, Austerlitz, Sendriölad, Budapest. Durch Feuer ist ferner auch ein treffliches Bild von Bonnington umgekommen, das ehedem, 1828, in der Londoner Royal Academy ausgestellt war und zuletzt bei Mr. C. J. Lucas zu Warnham Court (Horsham) aufbewahrt wurde, nicht genügend sorgsam, denn es verbrannte (am 26. Dezember 1901).***) Es war ein Blick durch den Canal grande in Venedig auf Santa Maria della Salute.

Verloren, wenigstens vorläufig „verschwunden“ sind heute gewöhnlich auch alle Bilder, die aus bekannten großen Sammlungen gestohlen werden. Denn ein Gauner, der sich an solch kostbarem Gut vergreift, oder seine Helfershelfer haben wenig Aussicht, ihre Beute zu

*) Auf diese Sammlung komme ich bei Gelegenheit zurück.

**) So berichtet die Zeitschrift „Moderne Kunst“, XV. Jahrgang, Heft 11.

***) Hierzu „The illustrated London News“ vom 11. Jänner 1902. (Abbildung.)

verkaufen. Je wertvoller das entwendete Bild ist, desto sicherer wird es beim Anbieten als Bestandteil einer unveräußerlichen Galerie erkannt. Von den wertvollen Bildern, die im Laufe der jüngsten Jahre in Diebshände gefallen sind, ist meines Wissens nur ein einziges wieder zum Vorschein gekommen, und zwar das der Duchesse of Devonshire von Gainsborough. Dieses höchst bedeutende Bild war im Mai 1876 gestohlen worden. Erst im April 1901 hat man es, halb gezwungen, halb freiwillig zurückgestellt.

Die Skizze, die hiermit gegeben wurde, könnte leicht noch weiter ausgestaltet werden, sogar zu einem umfangreichen nützlichen Nachschlagebuche. Einstweilen muß ich weitere Ausführungen anderen überlassen. Wir aber gehen nun ans Studium der alten Bilder, die sich erhalten haben, und erfreuen uns daran, daß noch täglich gute neue Werke entstehen. Auch sollen uns Fälle beschäftigen, in denen durch vorsichtige Pflege und fachgemäße Behandlung Bilder vor raschem Untergang gerettet wurden.

WIEDERGEFUNDENE BILDER AUS BERÜHMTEN ALTEN SAMMLUNGEN.

1. Ein Teniers aus der Galerie der Comtesse de Verrue. Charles Blanc, ein Mann von umfassenden kunstgeschichtlichen Kenntnissen, hat sich dadurch den besonderen Dank der Bilderfreunde erworben, daß er in seinem „Trésor de la curiosité“ mehrere Verzeichnisse zum Abdruck gebracht hat, die sonst auch dem emsigen Forscher schwer oder gar nicht zugänglich sein würden. So druckte er zuerst das Verzeichnis der Bilder ab, die einst bei Comtesse de Verrue in Paris gewesen waren und die im Jahre 1737 versteigert worden sind, ein Verzeichnis, das uns diesmal wesentliche Dienste erweisen wird. Comtesse de Verrue, die ehemalige Geliebte des Herzogs Viktor Amadeus von Savoyen, die „Dame de volupté“, wie sie sich selbst nannte, starb am 18. November 1736. Mehrere Monate danach kam ihre Bildersammlung unter den Hammer. Nach dem Verzeichnis und den erzielten Preisen zu schließen, muß diese Galerie sehr wertvoll gewesen sein. Ganz illustre Namen fallen unter den Käufern auf. Einige Bilder der Sammlung Verrue hängen jetzt im Louvre und in der Londoner Nationalgalerie. Daß man durchaus nicht von allen Bestandteilen der Galerie Verrue angeben kann, wohin sie ihre Wege genommen haben, braucht nur angedeutet zu werden, um erkennen zu lassen, daß der folgende Nachweis einen, wenn auch noch so kleinen Beitrag zur Geschichte dieser Galerie bildet.

Vor mehreren Jahren kaufte Herr Gutsbesitzer Gaston Ritter von Mallmann ein kleines, prächtiges, echtes Stück von David Teniers dem Jüngeren. Ein Bauer im Garten ist dargestellt, wie er eben eine Nelke zur Nase führt. Es ist überklar, daß es sich um den Geruch handelt, und nicht unwahrscheinlich, daß eine Allegorie des Geruchssinnes gemeint ist. Bald fand Mallmann auch den alten Stich, der die Herkunft und Deutung des Bildchens klar machte. Auf dem Stiche steht vermerkt: „Teniers pinx(it)“ und „A. Gabrieli sculp(sit), ferner als Titel: „L'odorat“ und darunter als Herkunftsangabe und Hinweis auf die Größe des Urbildes noch Folgendes: „Tiré du Cabinet de Madame la Comtesse de Verrue — et gravé de la grandeur de l'Original.“ Diese Größe des Stiches und zugleich des Vorbildes beträgt 16 × 10·4, was der Größe des Bildchens bei Mallmann

entspricht. Überdies kennt man den Stich von Le Bas in der Größe des Urbildes, ein Blatt, das 1736 hergestellt ist und ebenfalls auf die Sammlung Verrue hinweist. Gabrielis Stich dürfte eine Nachahmung dessen von Le Bas sein. Im Katalog der Sammlung Comtesse de Verrue steht nun als Nr. 40 eine Reihe von fünf Bildchen des Teniers verzeichnet, deren eines nun nachgewiesen ist. („40. Cinq petits tableaux; ils représentent les cinq sens, chacun par une seule figure. 395 liv(res)". Ch. Blanc „Trésor", I, S. 4.)



David Teniers der Jüngere: „Der Geruch". Im Besitze des Herrn Gaston Ritters von Mallmann in Blaschkov.

2. Ein Annibale Carracci aus der Galerie Orléans. Das Bild, das nun zu besprechen ist*) und anbei in

*) Unter Benützung einer eigenen Arbeit, die vor Kurzem in der „Wiener Montagsrevue" erschienen ist.

Netzdruck wiedergegeben wird, stellt die Samariterin dar, die bei Christus am Brunnen steht. Im Laufe des vorigen Jahres ist es durch einen Münchener Kunsthändler in die Galerie des Prager Großindustriellen Gustav Ritters von Hoschek gelangt. Das Werk ist künstlerisch so vorzüglich, daß man davor all die eingelernten Redensarten von der abgeleiteten Kunst der Carracci vergißt. Auch die größeren Vorbilder der Carracci hatten alle wieder ihre Vorgänger, von denen sie lernten, eine Erwägung, die nicht ganz übersehen werden sollte, wenn von den „Epigonen" und „Eklektikern" die Rede ist. Annibale Carraccis Bild in der Sammlung Hoschek verfügt über einen Farbenzauber, der an Correggio nahe heranreicht. Eine unvergleichliche Sicherheit in Zeichnung und Modellierung und eine gute Charakteristik fesselten immer wieder den Blick, so oft ich in die Nähe des Bildes kam. Ich war gewiß nicht der erste, der an dem Werke Gefallen fand. Handelt es sich doch um ein altbekanntes Stück, das schon einer Nachbildung im Stich würdig erachtet wurde, als es noch bei Oddi in Perugia war,*) um ein Bild, das man später wieder stechen ließ, als es sich in der Galerie Orléans im Palais royal zu Paris befand.**) Die Schicksale der Galerie Orléans waren keine freundlichen. Man weiß das ein wenig ungenau aus der älteren Literatur und so sicher, als möglich, aus einem neuen Buche von Champier. Die meisten Bilder der Galerie mußten sich an ein langes Wanderleben gewöhnen. Einige haben Ruhe gefunden, wie Correggios „Leda" in der Berliner Galerie und eine Reihe von vorzüglichen Gemälden der Londoner Nationalgalerie, z. B. die große „Erweckung des Lazarus" von Sebastiano del Piombo und Werke von Paolo Veronese, Annibale Carracci, Lodovico Carracci, Giulio Romano, Rinaldo Mantovano, Tizian, Rubens, Kaspar Netscher. Die berühmte „Colombine" von einem



Annibale Carracci: „Die Samariterin am Brunnen". Im Besitz des Herrn Gustav Ritters von Hoschek in Prag.

*) Damals, 1649, ist es als Werk des Annibale Carracci von Carlo Maratta gestochen worden mit der Bemerkung „Perusie in Aedibus D. D. de Oddis". — In Belloris Lebensbeschreibungen wird eine Samariterin von Annibale Carracci sehr gelobt. Es ist nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden, welches Bild gemeint ist, da Carracci denselben Gegenstand mehrmals behandelt hat. Ohne Zweifel handelt es sich um dasselbe Bild, das zuerst von Maratta, dann von Delaunay gestochen worden ist.

**) Der Stich in J. Couchés „Galerie du palais royal" (1786) ist von R. Delaunay. Die Komposition ist genau dieselbe, wie auf dem Bilde, das dem Carlo Maratta vorgelegen hat.

trefflichen Lionardesken in der Eremitage kommt gleichfalls aus der Galerie Orléans her und erfreut sich einer gewissen Ruhe, wenn man davon absieht, daß die Dargestellte ebenso wie der Darsteller sich nicht selten hat eine Neutaufe müssen gefallen lassen. Andere Bilder aus der Galerie Orléans, darunter auch unser Annibale Carracci, blieben lange versteckt. Waagen hat die Samariterin allerdings erwähnt, als er über Kunstwerke und Künstler in England und über die Bilder der Galerie Orléans schrieb.*) Er nennt als den Besitzer Herrn Hibbert, der auch in Redfords „Art-sales" in Verbindung mit dem Gemälde vorkommt. Auf Londoner Versteigerungen von 1802, 1823 und 1844 wurde es gesehen.**) Seither war es für uns mitteleuropäische Festländer verborgen, und das prächtige Stück wirkt jetzt wie eine Neuigkeit im Kunsthandel.

Annibale Carracci hat, wie man weiß, die Samariterin am Brunnen wiederholt dargestellt, zweimal auf breitgezogener Bildfläche, wie auf dem Bilde, das jetzt in der kaiserlichen Galerie zu Wien hängt und das aus Erzherzog Leopold Wilhelms Besitz herkommt, und wie auf einer anderen Fassung des Gegenstandes in der Breragalerie zu Mailand. Das Brerabild war ehedem ein vielbewundertes Stück der Galerie Sampieri zu Bologna.***) Das Exemplar der Galerie Orléans, das sich nunmehr in der Sammlung Hoschek befindet, ist ein Leinwandbild, 75 cm hoch, 63 cm breit. Diese Maße und der Malgrund entsprechen genau den Angaben, die man über das Bild der Galerie Orléans zur Verfügung hat.*) Auch ist eine Stelle im Text des Galeriewerkes von Couché beachtenswert, die davon spricht, das Bild stamme aus jener Zeit des Annibale Carracci, als er den Correggio studierte. Diese Charakterisierung paßt ebenso zutreffend auf das Bild bei Hoschek, als sie zu dem Brerabilde und zur Samariterin in Wien in Gegensatz treten würde. Alles zusammengenommen kann wohl kein Zweifel obwalten, daß Hoschek dasselbe Stück besitzt, das ehedem die Galerie Orléans geziert hat.

*) „Kunstwerke und Künstler in England", S. 498.

**) Die Angaben bei Redford sind nicht allzu bestimmt; aus einer könnte man vermuten, das Bild sei an die National Gallery gelangt. Ich befragte in dieser Beziehung die Direktion der genannten Sammlung und erhielt freundlichst und rasch die Auskunft, daß die Nationalgalerie niemals unser Bild besessen hat.

***) Hierzu die neuen Kataloge und das ältere Werk „Pinacoteca del palazzo reale ... di Milano". Darin der Stich von G. Garavaglia und ein bestimmter Hinweis auf die Herkunft aus der Galerie Sampieri. Es ist auch von Simonau gestochen. (Hierzu H. R. Füßli: „Kritisches Verzeichnis der besten ... Kupferstiche", II. Teil, 1800, S. 163 ff.) Noch weiter zurück reicht in der Zeit der Stich von Petrus Stephanonius aus dem Jahre 1610. Malvasias „Felsina pittrice" (I, 1678, S. 499 f.) kennt eine Kopie nach dem Bilde der Sammlung Sampieri. Die Kopie sei in der Casa Falconieri zu Rom gewesen.

*) Es maß in der Höhe 2 Fuß 4 Zoll, in der Breite 2 Fuß und war auf Leinwand gemalt.

WERKE VON ANDRIES BOTH.

In der „Chronique des arts et de la curiosité" habe ich vor etlichen Jahren einige Mitteilungen über Andries Both veröffentlicht. Heute werden einige Notizen und eine Abbildung beigefügt, ohne die ganze Bilderreihe von Andries Both noch einmal aufzurollen. Die beigegebene Abbildung wird der Freundlichkeit des Herrn Kustos Dr. Alois Karpf, Vorstandes der k. u. k. Familien-Fideikommißbibliothek in Wien, verdankt,



Andries Both: „Gesellschaftsbild". Im Besitz der Familie Karpf in Wien.

in dessen Familie sich einige Bilder, darunter auch der abgebildete signierte Andries Both befinden. Das nachgebildete Stück ist kaum einen halben Meter breit und auf Eichenholz gemalt. Die helle Signatur ist nicht mehr vollkommen erhalten, doch liest man noch sicher . . Bot . . rechts unten an der Tür.

Die weiteren Mitteilungen beziehen sich auf zwei kleinere Stücke, die ich vor etwa sieben Jahren bei H. O. Miethke in Wien gesehen habe, und auf eine Zeichnung, die bei der Artariaschen Versteigerung vom 6. Mai 1896 vorgekommen ist.

Nach den signierten Arbeiten zu urteilen, läßt sich Andries Both als ein klobiger, körniger, derber Künstler charakterisieren, der seine Modelle unter Bauern und Bettlern gesucht hat. Andries Both ist ein unverkennbar bedeutendes Talent gewesen von frischer Auffassung und der Fähigkeit, rasch und flott zu malen. Vielleicht am deutlichsten kommt seine Eigenart auf der erwähnten Zeichnung zum Ausdruck, die folgendermaßen aussieht:

Ein sehr knorrig gebildeter Einsiedler kniet vor einer Grotte bei einer Hütte. „Lavierte Federzeichnung in Bister 15 × 14·5", sagt der Katalog, der auch auf die Signatur: A Both (A und B verbunden) fe Roma 1632 hinweist. In der Datierung fand ich die „2" nicht ganz

sicher. Das wohlerhaltene Blatt zeigte eine flotte, nahezu zerfahrene Mache. Die Finger waren an den Enden eckig begrenzt, als ob die Spitzen abgehackt wären. Das Blatt stammt aus der Wiener Sammlung W. Koller, die 1872 versteigert wurde. Im Katalog steht es als Nr. 48 der Zeichnungen und als Gegenstück eines Sündenfalles in aller Kürze verzeichnet.

Die zwei Bildchen, die vor einiger Zeit bei H. O. Miethke in Wien gewesen, sind als Malereien für A. Both kaum weniger interessant als die erwähnte Zeichnung. Beide sind gut erhalten, unzweifelhaft echt und völlig unverdächtig signiert. Jedes weist den Namen A. Both auf (A und B verbunden) zwischen zwei Punkten in halber Zeilenhöhe.

Das eine der Bildchen, die etwa 18 cm hoch und 16 cm breit sein mögen, und beide auf Eichenholz gemalt sind, stellt einen Trinker dar, der auf einem Hockstuhl sitzt. Er ist nach links (vom Beschauer aus) gewendet und hebt einen braunen Krug zum Munde. Braungraue Wände im Hintergrunde. Signatur rechts in halber Höhe. Helle Züge.

Das zweite, ein Gegenstück des eben beschriebenen, bringt einen Raucher zur Darstellung, der bei einem Tische sitzt. Einen glimmenden Span hält er in seiner Rechten, das weiße Tonpfeifchen, das er im Munde stecken hat und eben anraucht, mit der Linken. Auf dem Tische Krug und ein helles Tüchlein. Auch hier bilden braungraue Wände den Hintergrund. Die Signatur findet sich unten an dem Tische.

Zur Charakteristik der Dargestellten sei bemerkt, daß derb bäuerliche Typen als Modelle gedient haben, wie sie auch auf den signierten Bildern in Leipzig, Mainz und Budapest zu sehen sind. Ein gewisser Zusammenhang ergibt sich auch mit dem signierten Bildchen in Koblenz, wenigstens durch die Typen der Kriegsknechte, die auf der Koblenzer Dornenkrönung vorkommen. Übrigens unterscheiden sich die Bilder in Budapest und Koblenz von denen bei Miethke nicht unwesentlich durch die Darstellung künstlicher Beleuchtung. Das Koblenzer Stück gibt die Wirkung von Fackellicht wieder, im Pester Bilde kommt Kerzenlicht zur Geltung.*)

Eine Vermutung sei überdies noch mitgeteilt: In der Augsburger Galerie wird vom neuen Katalog als Nr. 574 ein Bild (eine figurenreiche Darstellung der Zirkumzision) als Werk des Benjamin Cuyp verzeichnet, ein Bild, dessen Monogramm recht undeutlich ist. Immerhin schien es mir aus A und B zu bestehen, nicht aus B C, wie der Katalog will. Die Haltung und Ausführung des ganzen erinnerte mich nicht wenig an die Art des Andries Both. Ich meine, das Bild wird von diesem Künstler herstammen. Mit Benjamin Cuyp läßt es sich gewiß nicht zusammenreimen.

Aus der alten Literatur und aus mehreren alten Inventaren bringe ich folgendes: Im alten Verzeichnis der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich (aus dem Jahre 1659) wird ein Bild des Andries Both beschrieben, das eine Osteria darstellte, dabei einen Brunnen, aus dem ein Mann Wasser schöpft. Nebenher noch drei Figuren, von denen eine als Bettler bezeichnet wird. Das Stück ist seither verschollen. — In einer Amsterdamer Schätzung vom Jahre 1692 kommt vor:

---

*) In Budapest ist eine wohl nötige, aber im Sinne vorgeschrittener Gesittung nicht sehr erfreuliche Tätigkeit: das Lausen dargestellt. („Kleine Galeriestudien“, I, S. 193.) Das Bildchen in Koblenz stellt in körniger Malerei nicht gerade fein die Dornenkrönung Christi dar. Es ist signiert auf dem Sitz, den Christus einnimmt. (Nr. 164 des Kataloges von 1874.) Ein Bild mit einer chirurgischen Operation, das 1894 in Utrecht ausgestellt war, ist mir leider entgangen. Der eingangs erwähnte Artikel über Andries Both stand in der „Chronique des arts“ von 1895, S. 206 f.

„Een blinde man spelende op een sackpijp — van Andries Both" bewertet („gewaerdeert") mit 80 holl. Gulden. (Nach „Oud Holland", XIX, S. 72.) — Im ältesten Inventar der Wiener Galerie Jäger von 1809 steht ein Bild von Andries Both mit der Darstellung: Petrus im Kerker als Nr. 9 verzeichnet. Es war auf 90 Gulden geschätzt. — „Ein Mann mit Hunden von Andr. Both" kommt vor im Inventar Jäger von 1865. — Chr. Lud. v. Hagedorn besaß in seinem Kabinett ein Werk des Andries Both, das Zigeuner und Bauern darstellte (vergl. „Lettre à un amateur de la peinture", 1755, S. 113 ff.). — Beachtenswert sind Hüsgens „Nachrichten von Frankfurter Künstlern" (1780, S. 319), die von einem Bild des Andries Both im Ettlingschen Kabinett sprechen. Dort befand sich „ein klein Bauernstück von And. Boht mit der Jahreszahl 1654, welches einen deutlichen Beweiss ablegt, dass dieser Boht nicht Anno 1650 in Venedig ersoffen sey, wie solches alle Schriftsteller bemerken". — Bei Gelegenheit noch weitere Mitteilungen.

ZWEI FRANZÖSISCHE BILDCHEN AUS DER FÜRSTLICH GEORG CZARTORYSKI'SCHEN SAMMLUNG.

Einige Jahre ist es her, daß ich die Sammlung des Fürsten Georg Czartoryski in Weinhaus bei Wien wiederholt durchsehen konnte. Ich erhielt Photographien nach einigen Bildern und die sehr dankenswerte Erlaubnis, sie zu veröffentlichen. Im ersten Bande von „Kunst und Kunsthandwerk" habe ich schon von dieser Erlaubnis Gebrauch gemacht. Nunmehr komme ich auf die erwähnte Sammlung wieder zurück, um über zwei französische Bilder zu sprechen, die gerade jetzt erhöhtes Interesse beanspruchen dürfen. In Paris rüstet man sich zu einer Ausstellung altfranzösischer Bilder. Die Sache kann interessant werden, und es läßt sich wohl erwarten, daß bei Gelegenheit dieser Schaustellung viele von den kleinen französischen Tafeln bestimmt werden, die an so vielen Orten entweder noch unbenannt verwahrt werden oder als Clouet oder gar Holbein gewaltsamerweise registriert werden. In der Sammlung Czartoryski*) sah ich zwei französische Täfelchen. Eines, vorläufig nicht nachgebildet, dürfte den König Heinrich II. von Frankreich darstellen. Er ist in halber Figur porträtiert, unter halber Lebensgröße. Rotes Barett mit weißer Feder. Der pelzbesetzte Mantel läßt die Brust frei, so daß man ein Goldgewand (es ist gelb gemalt) mit schwarzen Streifen sieht. Schief über die Brust ein dunkles Band. Die Rechte hält die Handschuhe, die Linke ruht auf einer Brüstung. Grüner Hintergrund. Auf Eichenholz.

Auf der Hinterseite ist aufgeklebt ein Papierblatt, auf dem in nicht moderner Schrift, etwa um 1800, in flüchtigen Zügen vermerkt steht: „portrait de henri deux**) par holbein à l'age de 40 ans." Dann in jüngerer Schrift: „Nr. 36."

Zur Erhaltung bemerke ich, daß das Gesicht stellenweise verputzt und übermalt ist, was besonders in der linken Wange störend auffällt. Der Schlagschatten im Hintergrunde rechts ist alt.

Das kleinere Bildnis, dessen Erscheinung durch einen Gitterdruck an-

---

*) Die Literatur hat sich schon mehrmals mit der Sammlung beschäftigt. Ich komme späterhin auf die älteren Nachrichten zu sprechen.

**) Danach: „premier", aber nachträglich durchstrichen.



Französisches Bildnis aus dem Jahre 1549. Sammlung Fürst Georg Czartoryski.

bei vermittelt wird, zeigt links oben in hellen gelblichen Zügen die Jahreszahl 1549, von der die „1" fehlt. Ohne Zweifel ist diese Ziffer bei Gelegenheit einer Verkleinerung des Bildes durch die Säge mitgenommen worden. Nach einer Erinnerungsnotiz auf Eichenholz gemalt. Grüner Hintergrund.

AUS DER ZEIT DER GUTEN TECHNIK.

Ein Brief Alexandre Calames.

Beim berühmten Landschaftsmaler Calame war ein Bild durch Josef Stekel in Ofen bestellt worden. Im Oktober 1862 wurde es aus Genf als Eilgut abgesandt. Calame zeigt die Sendung dem Besteller in folgendem Briefe an, der dadurch interessant wird, daß er auf die Sicherheit Bezug nimmt, mit der Calame auf die Beständigkeit seiner Werke rechnen konnte. Der Brief lautet:

Genève, 15 8 1862.

Monsieur.

J'ai le plaisir de vous annoncer la remise au chemin de fer, grande vitesse, du tableau que vous m'avez fait l'honneur de me commander. Il vous parviendra je m'assure promptement et en bon état de conservation; je serai heureux de l'apprendre comme aussi de savoir si'l répond au que vous attendiez de moi. Je l'ai soigné de mon mieux et desire vivement avoir rencontré vôtre goût. Le sujet est pris au bord du lac des quatre cantons, pris du Grüttli, en face de Brunnen. La peinture n'étant point embue, il ne rera pas nécessaire de le*) vernier avant 4 ou 5 ans — et encore faudra-t-il alors n'en mettre qu' une couche très légère.

Recevez Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée

A. Calame.

Die Adresse lautet:

„Hongrie.

Monsieur Jos. Stekel,

Ofen,

Wasserstadt, Hamptstraße Nr. 20."

Das Bild, das gemeint ist und das sich in der Sammlung Péteri zu Budapest befindet, sieht heute noch sehr frisch aus. Es hatte nach der Vollendung nicht eingeschlagen (es war „point embue"), was der Maler durch Unterstreichen des „embue" betont. Auch war Calame sicher, daß man vor vier oder fünf Jahren keinen Firnis brauchen würde. Wohin sind diese Zeiten gekommen? Solide Technik wird heute nur wenig geübt. Mit diesem Tadel ist nun gewiß kein Angriff auf die ganze moderne Malerei gemeint. Diese hat ja so viel Wertvolles geleistet, so viel Glänzendes geschaffen. Aber gerade weil der Kunstfreund wünschen wird, die Werke modernster Art recht lange erhalten zu sehen, muß immer wieder darauf hingewiesen werden, daß man nur Bildern von erprobter technischer Mache eine lange Lebensdauer verheißen kann.

Zur Datierung des Briefes bemerke ich, daß die „8" nicht den achten Monat, also August bedeutet, sondern eine in dieser einfachen Ziffer ungewöhnliche Kürzung für Oktober ist. Dies geht mit Sicherheit daraus hervor, daß Calame am 22. September 1862 sich bei Stekel brieflich anfragte, in welcher Form er das Bild (und es kann nur dasselbe sein das wir meinen) nach Ofen senden solle. Aus dem Briefe vom 22. September erfahren wir überdies, daß das verhältnismäßig kleine Bild 1000 Franken gekostet hat.

*) le und nicht: la.

WANN IST GIORGIONES „VENUS" AUS VENEDIG FORTGEKOMMEN?

Bisher ist nur darauf hingewiesen worden, daß eines der berühmtesten Werke des Giorgione, die liegende Venus der Dresdener Galerie, noch gegen 1648, als Ridolfis „Maraviglie dell' arte" erschienen waren, der Familie Marcelli in Venedig gehört hat. 1722 ist das Bild in Dresden nachweisbar. Darüber gibt Wörmanns Katalog mit musterhafter Genauigkeit Auskunft. Desgleichen nennt er die wichtigste Literatur, vom alten Jacopo Morelli bis zum neuen Giovanni Morelli (Lermolieff). Der Verbleib des Gemäldes zwischen 1648 und 1722 blieb unklar. Aus einer Erwähnung des Bildes, die sich 1660 in Marco Boschinis „Carta dell navegar pittoresco" findet (auf S. 665), geht nun hervor, daß das Venusbild des Giorgione sich noch gegen 1660 in Venedig befunden hat, und zwar noch immer in der Familie Marcelli, in der es nach der ältesten Quelle schon 1525 bewahrt worden war. Die Lücke im Herkunftsnachweise ist also nunmehr auf die Zeit zwischen 1660 und 1722 eingeengt.

ZU N. DE GISELAER.

Eine Zeitlang beim Wiener Kunsthändler Friedrich Schwarz, später im Laden Hirschlers des Älteren am Graben in Wien sah man ein ziemlich auffallendes niederländisches Bild. Es bot den Einblick in einen Saal. Links bei den Fenstern Leute bei einer Gasterei vereinigt. (Aus dem Zusammenhange entnimmt man, daß das Gastmal des Herodes gemeint ist.) Rechts ein Knecht, der das Haupt des Johannes Baptista hereinbringt. Dieses wird von einer Dienerin in Empfang genommen. Vorne ein scheckiger plumper Hund. An den Wänden Bilder. Auf dem Fußgesimse eines Prachtschrankes ist die Signatur zu finden: ND · GISELAER · F (N in D verbunden; die Punkte in halber Höhe). Auf Eichenholz. Breite 57 cm, Höhe 35 cm. Dieses etwas hart gemalte Bildchen war bei den genannten Kunsthändlern in Kommission und hat erst spät einen Käufer gefunden. Um 1902 war es im Besitz des Hofschauspielers Josef Kainz.

Das beschriebene kleine Gemälde ist stilgleich mit einem Architekturbilde von ungefähr derselben Größe (55·5 × 34), das 1890 ins Ryksmuseum zu Amsterdam gelangt ist (durch Bredius). Das Bildchen in Amsterdam weist als Figurenschmuck Zacharias auf, dem der Engel erscheint. Zacharias, der Vater des Johannes Baptist, gehört in denselben biblischen Kreis, wie das Gastmal des Herodes, und bei Anbetracht der nahezu gleichen Größe der Bildchen in Wien und Amsterdam kann man in beiden Bestandteile einer Bilderreihe vermuten, auf denen Szenen aus dem Leben der Familie des Johannes Baptist dargestellt waren. Daß beide Gemälde von demselben Meister sind, beweist ebenso die Malweise, wie die Signatur, die auf dem Bildchen in Amsterdam sehr verwandt mit der auf dem Wiener Bilde ist. Der Amsterdamer Giselaer ist mit 1625 datiert, und in diese Zeit werden wir also auch das Wiener Stück setzen. Der neue Riemsdyckschе Katalog der Amsterdamer Galerie bezieht die Signatur des Bildes im Ryksmuseum auf einen Niclas de Gyselaer, der in der Utrechter Gilde vorkommt (hiezu Muller: „Schilders vereenigingen te Utrecht“, S. 104, De Vries Az „biographische Aanteekeningen“ in „Oud Holland“, III, 1885, S. 146). Ich behalte diese Annahme bis auf weiteres bei, die auch vom Katalog der Utrechter Ausstellung des Jahres 1894 vertreten wurde. Damals war ein signiertes Werk des N D Giselaer mit vieler Architektur und Figuren zur Ausstellung herangezogen worden (Nr. 75, „Mardechai en Haman“, größeres Bild).

Aus alten Inventaren sind mir bekannt geworden: „Architekturen, zwei Stücke von Giselaer“, die als Bestandteile der Grazer Galerie Attems erwähnt werden in Hormeyrs „Archiv für Geographie, Statistik . . .“, 1828, S. 287, und eine signierte Architektur, die 1831 bei Garlichs in Bremen gewesen.

ZUR RAFFAELLITECHNIK.

Die Anwendung der Ölfarbenstifte Raffaellis gewinnt an Verbreitung. Die Technik dieser Stifte bietet ja so viele Vorteile durch das unmittelbare Hinstreichen der Farbe ohne Pinsel, ohne Spatel, daß man begreift, warum so viele Maler wenigstens Versuche machen, ihre Bilder in der neuen Art auf die Fläche zu bringen. Immerhin hat der Raffaellistift auch seine Schwächen. So schwankt seine Adhäsionsfähigkeit je nach der Temperatur. Er greift leichter an in der Wärme als bei kalter Unterlage und Umgebung. Die Temperatur übt auch wesentlichen Einfluß auf die fertige Malerei, und zwar in ganz anderer Weise als auf Ölmalerei oder Temperabilder. Denn die Raffaellibilder werden bei einer Wärmestrahlung, wie sie neben geheizten Öfen leicht einmal vorkommt, wieder weich, wogegen die Bilder, die mit Eitempera oder in der gewöhnlichen Öltechnik ausgeführt sind, unter dem Einfluß erhöhter mäßiger Wärme immer härter werden. Ein weiterer Nachteil ist das verhältnismäßig langsame Erhärten, Trocknen. Bei einer Zimmertemperatur von durchschnittlich 17° C mit geringen Schwankungen ist die Raffaellimalerei erst nach vier Tagen einigermaßen trocken, wenigstens nicht mehr klebrig, aber fast noch weich. Nach sechs Tagen fand ich sie trocken, aber noch immer nicht hart. Erst nach 14 Tagen konnte man sie für hart nehmen.

AUSSTELLUNGEN UND KUNSTHANDEL.

Vor kurzem wurde die sehr reichhaltige internationale Kunstausstellung zu Monte Carlo eröffnet. (L. M. J.) In Wien werden gegenwärtig vorbereitet die Ausstellungen der „Sezession“ und des Künstlerbundes „Hagen“. Im Künstlerhause wurde die Jahresausstellung am 19. März eröffnet, die zahlreiche Gemälde, Zeichnungen, Kunstdrucke und Plastiken verschiedener Art enthält. Die neue Kunstschau gewährt allen Richtungen Zutritt, ist sehr reich

an Bildnissen (ein neues Brustbild des Kaisers Franz Joseph von Benczur, mehrere von H. v. Angeli, solche von Ajdukiewicz, Pochwalski, Bukovacs, Rudolf Swoboda Lavery, Adams, und ein vortreffliches Stück von Schmurr fallen auf) und Sittenbildern. A. Kampf, Edelfelt, Temple, Wilda, Geller, Simm, Zewy, Kinzel von Merode sind da beispielsweise zu nennen. Ein kriegerisches Bild von dem tüchtigen Pippich findet viele Anerkennung. Emile Claus hat eine große Apfelernte ausgestellt, ein lichtgetränktes, in manchen Stücken gelungenes Werk. Luytens Netzknüpferinnen seien hervorgehoben. Ins Gebiet der Mythologie haben sich E. Veith und Schram gewagt. E. Veiths Hain der Diana ist eines der Hauptstücke in der neuen Kunstschau. Zahlreiche Landschaften sind allerwärts eingestreut, solche von Zoff, Piepho, Cairati, B. Costantini, Ribarz, Conr. Lessing, Rob. Ruß, Tomec, Ferdinand Brunner, Zetsche, F. Hoch, H. Charlemont, A. Kauffmann, Feddersen, Moddersohn u. a.

Am 22. März und an den folgenden Tagen wird bei Amsler & Ruthardt in Berlin eine Versteigerung von Holzschnitten, Kupferstichen und Schabkunstblättern alter und neuer Meister abgehalten (großer illustrierter Katalog von 1738 Nummern, die sich auf Stiche beziehen).

Am 29. März findet im Wiener k. k. Versteigerungsamte eine Auktion von Kunstdrucken statt.

Man kündigt eine Adolf Menzel-Ausstellung an, die am 1. Mai in Düsseldorf eröffnet werden soll.

Bilderpreise. Bei einer Christieschen Versteigerung (der Townshend-Kollektion) in London wurden jüngst folgende Preise erzielt: 66.150 K für Romneys Porträt von Georgiana Anne Lady John Townshend. Zwei Porträts von Sir Joshua Reynolds, die die beiden ersten Marquis von Townshend darstellen, brachten 44.100 K und 42.000 K. Gainsboroughs Porträt von Robert Adair fand für 42.000 K einen Käufer. Es seien dann noch folgende Preise erwähnt: J. Hoppner, Porträt einer Dame in weißem Kleid mit dunkelgrüner Schärpe und schwarzem Schal 28.350 K; Sir J. Reynolds Porträt von Charles Townshend, 24.150 K; derselbe, Porträt von Anne Montgomery Marquise von Townshend, 20.160 K; derselbe, Porträt von Lord John Townshend, in dunkelblauem Rock mit Messingknöpfen, gelber Weste und gepudertem Haar, 18.480 K; zwei andere Reynolds 17.220 K und 16.800 K; Hogarth, Porträt des Schauspielers James Quin, 15.120 K; Sir P. Lely, Porträt von Mary Ashe, 13.020 K; derselbe, Porträt von Eleanor Gwyn, 10.920 K. Z.

Bei der Versteigerung M. V. in Paris ging Meissoniers „Soupçon“ auf 14.500 Franken, Ziems „Bateau d' Ulysse“ auf 4000 Franken. Lebourgsche Landschaften bewegten sich zwischen 500 und 850 Franken. Ein kleiner Plassan kostete 380 Franken.

I. D. A.

RUNDSCHAU.

Aus *Hamburg*. Konsul Weber hat in jüngster Zeit zwei wertvolle italienische Gemälde erworben, so eine helige Familie mit Sankta Magdalena von Andrea Mantegna. Das Bild ist wiedergegeben und besprochen in Seemanns „Kunstchronik“, Nr. 8 des laufenden Jahrganges, Sp. 131 ff. Eine weitere Erwerbung von Bedeutung besteht in einer trefflichen Farbenskizze von Giovanni Batt. Tiepolo mit der Darstellung der Immaculata Conceptio. Die Komposition dieser Skizze steht der auf den Bildern desselben Gegenstandes in Madrid und Vicenza sehr nahe, ohne mit der einen oder der anderen genau übereinzustimmen. Diese farbenfrische Skizze, sie ist so gut und wertvoll als irgend eine von Tiepolo, stammt aus der Alt-Wiener Galerie Leistler, aus der sie mit einigen anderen Nummern zugleich im Wiener Versteigerungsamte am 9. Dezember vorigen Jahres ausgerufen wurde. Der Auktionskatalog brachte eine Abbildung des interessanten Werkes.

Aus *Mailand*. Die Breragalerie ist durch eine wichtige Schenkung von 63 Gemälden wesentlich bereichert worden, und zwar durch die wertvolle Sammlung Casimir Sipriot aus Marseille. Die Sipriotsche Galerie enthält Werke des Ambrogio da Fossano (gen. il Bergonone), von Suardi (Bramantino), Defendente Ferrari, Bernardino Luini und noch zahlreiche andere Bilder von Interesse (Malaguzzi Valeri in der „Rassegna d'Arte“, Jänner 1904).

Aus *Paris*. Die Louvregalerie hat eine Reihe sehr wertvoller Gemälde zum Geschenk erhalten. Schon vor einiger Zeit wurde sie durch die berühmte Sammlung Thomy Thiéry verstärkt. Die Schenkung Vendeul war kaum weniger interessant, und das Legat Cottier verschaffte der großen Nationalgalerie Frankreichs eine weitere beachtenswerte Bereicherung. Von großem Wert ist das Geschenk Artur v. Rothschilds. Im Dezember 1903 meldete die „Chronique des arts et de la curiosité“ (Nr. 41) den Ankauf eines Bildes von Theotocopuli. Über die Schenkungen äußerten sich neben der genannten „Chroni-

que des arts" auch die „Gazette des beaux arts", die Zeitschrift „Les arts" (vom Jänner 1904) und die Wiener „Montagsrevue" vom 1. Februar 1904.

Aus *Siena*. Guido Cagnola gibt in der „Rassegna d'Arte" vom Februar (1904) u. a. eine Abbildung und Beschreibung zu einer neuen Erwerbung der „Accademia delle Belle Arti". Es handelt sich um ein wohlerhaltenes Andachtsbild mit Sankt Laurentius, das dem Vecchietta zugeschrieben wird. Früher befand sich das interessante Stück in einem Kapuzinerkloster.

AUS DER LITERATUR.

(Einigen der aufgezählten Werke soll bei Gelegenheit eine ausführliche Besprechung gewidmet werden.)

Paul Kristeller: „Andrea Mantegna." Mit 25 Heliogravuren und 163 Textabbildungen. Berlin und Leipzig, Verlag Cosmos, 1902. Kl. Fol. XII und 600 S.

Georg Graf Vitzthum: Bernardo Daddi. Mit sieben ganzseitigen Abbildungen in Autotypie. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1903. Oktav. 90 S.

Josef Strzygowski: Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, Ein Protest. Leipzig, J. C. Hinrichssche Buchhandlung, 1904. Oktav, 98 S.

E. Raehlmann: Über Farbensehen und Malerei. Mit sechs farbigen Tafeln. 2. Auflage. München, Ernst Reinhardts Verlagsbuchhandlung, 1902. Oktav, 55 S.

Fortunat von Schubert-Soldern: Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch, ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. Heft 46 der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte". Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mundel), 1903.

Max Haushofer: „Die Landschaft." Nr. 12 der „Sammlung illustrierter Monographien". Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, 1903.

Felix Rosen: „Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei." Mit 120 Abbildungen nach Zeichnungen von Erwin Süß und Photographien des Verfassers. Leipzig, B. G. Teubner, 1903. Oktav, 344 S.

NOTIZEN.

„Ein Wort über (J. Fr.) Millet von Jozef Israels" in Cassierers „Kunst und Künstler" Februarheft 1904.

„Finnländische Künstler, Skizze von Helene Vollmar." Bongs „Moderne Kunst", XVIII. Jahrgang, 14. Heft.

„Die Kunst für Alle" (herausgegeben von Fr. Schwartz) bringt in Heft 11 und 12 einen reich illustrierten Artikel „Die Meister des paysage intime" von W. Gensel und in Heft 13 eine Studie von H. Thode über Hans Thoma.

In E. A. Seemanns „Kunstchronik", XV. Jahrgang, Nr. 17, schreibt Kesser „Zu Hans Sandreuters Gedächtnis" und E. Steinmann über die Neuordnung des Museums zu Neapel.

In der „Chronique des arts et de la curiosité" äußert sich E. Durand-Gréville über die drei bekannten Exemplare der Madonna in der Felsgrotte von und nach Lionardo da Vinci.

BRIEFKASTEN.

Viele Zuschriften, die Gemälde betreffen, sind in jüngster Zeit bei mir eingelaufen. Sie alle eingehend und mit Aufwand des hergebrachten Formelkrams zu beantworten, ist mir jetzt unmöglich. Bis auf weiteres antworte ich an dieser Stelle mit wenigen Worten.

L. Wien. Besten Dank für das Photo. Die „Blätter für Gemäldekunde" werden sich nächstens ausführlich mit der Bildergruppe aus der Familie A. beschäftigen.

A. M. Wien. Ihr Bild, das ich vor Jahren schon gesehen habe, ist gewiß eine Kopie.

Dr. F. X. J. Prag. Bei Gelegenheit einer Studienfahrt nach Prag will ich Ihr Bild genau untersuchen.

L. S. Berlin. Es mangelt an Zeit, zur Beantwortung eines Briefes mehrere Fahrten zu unternehmen, doch hoffe ich, daß Ihnen eine der nächsten Nummern brauchbare Anhaltspunkte bieten wird.

A. N. Wien. Ich bitte, Ihre Bilder so bald als möglich abholen zu lassen. Das mittelgroße ist eine Kopie nach Cagnacci. Über die beiden anderen näheres mündlich.

B. M. Meine „Galeriestudien" sind in den Verlag von Georg Müller in München (Königinstraße 59) übergegangen. In demselben Verlag ist auch meine Skizze „Moderne Kunst" erschienen.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 Krone 17 h = 1 Mark.
Klischees der „Graphische Union". Druck von Friedrich Jasper in Wien

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. PANIGLG. 1.

1904. APRIL. Heft 2.

EIN PENTIMENT BEI RAFFAEL.*)

Die meisten alten Maler, nicht zuletzt die des XV. und XVI. Jahrhunderts, stellten ihre Bilder in höchst überlegter, sorgfältiger Weise her. Entwürfe, Skizzen, Studienzeichnungen verschiedener Art gingen gewöhnlich der Schöpfung eines Kartons voraus; dieser wurde dann säuberlich auf den weißen Grund der Tafel übertragen und dann erst erfolgte in mehreren Ansätzen und Schichten das Malen. So hatte denn jede Figur, jeder Kopf, jede Hand, jeder Fuß, ja überhaupt jede große Form schon ihren Platz angewiesen, bevor man ans Fertigmalen schritt. Demnach waren Änderungen auf dem Bilde selbst nicht häufig. Es blieb der freieren, rascheren Pinselführung späterer Jahrhunderte vorbehalten, die Formen während des Fertigmalens zu verschieben, wesentlich zu ändern, das heißt Reuezüge, Pentimente, Repentirs**) anzubringen. Solche sind in der Malerei des XVII., XVIII. und XIX. Jahrhunderts keine auffälligen Seltenheiten mehr. Gewiß aber erregen sie unsere erhöhte Aufmerksamkeit, wenn wir sie an Bildern der großen Meister um 1500 antreffen. Ein Pentiment bei Raffael ist, so meine ich, der Beachtung wert, und ein solches soll uns diesmal beschäftigen. Es findet sich auf dem kleinen Bilde mit den drei Grazien im Musée Condé zu Chantilly. Das kleine Bild ist eine der zartesten Schöpfungen Raffaels, ein überaus kostbares Täfelchen, das aus der Galerie Borghese stammt, dann lange ein unstetes Leben in England führte***), bis

*) Mit Benützung eines eigenen Feuilletons „Aus allerlei Galerien“ in der Wiener „Montagsrevue“ vom 28. März 1904.

**) Hierzu mein „Handbuch der Gemäldekunde“, 2. Auflage, S. 117, ferner meine „Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens“, S. 17. Weiteres im Anhang zu diesem Artikel.

***) Über das berühmte Werk und seine Wanderungen wird man unterrichtet durch Passavants „Raphael“ (französische Ausgabe, II, S. 50 f. und 635), durch Burger (Thoré) „Trèsors d'art en Angleterre“ (S. 56 f.), durch Redford „Art Sales“ (I, S. 410 nach der „Times“ vom 15. Dezember 1885), durch die „Gazette des beaux arts“ von 1862 und 1892, durch Lützows „Kunstchronik“, XXI, Sp. 237, und Band IV der neuen Folge, Sp. 20, durch das „Repertorium für Kunstwissenschaft“, IV und XIV, durch F. A. Gruyers „Chantilly, Musée Condé“, durch die bekannten Werke über Raffael von Crowe und Cavalcaselle, Eugène Müntz, Anton Springer. Vergl. überdies Eugène Müntz „Les historiens et les critiques de Raphael“ (1883), S. 103, auch Giov. Morelli (Lermolieff): „Kunstkritische Studien über italienische Malerei“ (die Galerie zu Berlin), S. 239, Koopmann „Raffaelstudien“ (1860), Carlo Pulszky „Beiträge zu Raffaels Studium der Antike“ (1877), S. 20. Das „Journal des beaux arts“ vom 31. Jänner 1874 handelt

es durch die hochherzige Schenkung des vaterlandsliebenden Duc d'Aumale mitsamt dem ganzen Schloß Chantilly Eigentum der französischen Nation wurde. Im verflossenen Herbst habe ich dieses herrliche Bildchen genau studiert, vom dicken weißen Grunde, den man stellenweise unterscheiden kann, da sein Rand sichtbar ist, bis herauf zum Firnisüberzuge. Das Vorhandensein einer Vorzeichnung in bestimmten Linien ist, nach einigen Partien zu schließen, unzweifelhaft. Das Fertigmalen scheint mir mit zäher Firnisfarbe geschehen zu sein, und das in mehreren Schichten. So ist es ziemlich sicher, daß das Braun des Vordergrundes und Mittelgrundes auf eine hellere Untermalung gelegt ist. Auch das durchscheinende Blau der Ferne läßt erkennen, daß darunter andere Töne sitzen. Beim Suchen nach der bläulich durchschimmernden Vorzeichnung entdeckte ich nun das Pentiment, das andeutungsweise oben erwähnt wurde. Es ist bisher von der Literatur übersehen worden, und die erste Erwähnung geschah in einem Vortrag über Gemäldekunde, den ich im Herbst gehalten habe. Damals erwähnte ich es auch in einer Note meines



Nach Rafaels Bildchen in Chantilly.

„Handbuches der Gemäldekunde", dessen zweite Auflage noch im Druck war. Der allgemeine Eindruck des Bildes ist dagegen jedermann bekannt, der den Spuren Raffaels nachgegangen ist, und ich setze deshalb nur eine kleine Abbildung her, um die Haltung der Arme, die näher zu betrachten sein wird, wieder im Gedächtnis aufzufrischen. Das Pentiment ist in den bisher gemachten Nachbildungen des Gemäldes nicht genügend deutlich zu sehen, um auf diesem Wege ohne „Verstärkungsverfahren" nachgewiesen zu werden. Vorläufig ist eine Beschreibung des Sachverhaltes unerläßlich. Die Chariten stehen in dem

von einem größeren Bilde mit den drei Grazien, das sich in England befand; dieselbe Zeitschrift vom 15. Februar 1874 bespricht das kleine Raffaelsche Bild. Beide Aufsätze, in Wien nur schwierig erhältlich, wurden mir auf meine Bitte hin durch Herrn Direktor H. Hymans in Brüssel vermittelt, und ich danke hiermit wärmstens für diese freundliche Hilfe. Vgl. auch W. v. Seidlitz „Raffaels Jugendwerke" (1891), S. 27, Koopmann „Raffaels erste Arbeiten" (1891), S. 20 ff. und 28, Oskar Fischel „Raffaels Zeichnungen" (1898). — Von der Literatur über die drei Grazien im „venezianischen Skizzenbuch" wird weiter unten die Rede sein. — Das Bildchen war der Reihe nach in der Galerie Borghese, bei Mr. Woodburn, Sir Thomas Lawrence, Lord Ward und in der Dudley Collection. 1885 gelangte es um 24.000 englische Pfunde (andere Quellen nennen 25.000) an den Duc d'Aumale. Man hat berechnet, daß damals ein Quadratzoll des kleinen Bildes weit über 6000 Gulden wert war. Neben den übrigen Schätzen des alten Borgheseschen Bilderbesitzes war das kleine Bild ehedem nicht so angesehen und geschätzt, wie heute. Fr. Deseine in „Rome moderne" erwähnt es nicht einmal gesondert. M. Vasi im „Itinéraire instructif de Rome" (1792, S. 363) nennt einfach „les trois Graces dans un petit tableau par Raphael" und Fr. W. B. v. Ramdohr legt in dem Buche „Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom" (1798, I, S. 301) viel zu viel Gewicht auf die Zeichenfehler des Bildchens. Er schreibt: „Die drei Grazien aus der Schule Raffaels. Zu unrichtig gezeichnet, um von ihm selbst zu sein."

Bildchen aufrecht vor uns. Die mittlere kehrt uns den Rücken zu, die seitlich stehenden werden nahezu von vorne gesehen. Jede hält eine Kugel (wohl sind goldene Äpfel gemeint) in der einen Hand, während die zweite Hand auf der Schulter einer Nachbarin ruht. Was die Haltung des rechten Armes der mittleren Grazie betrifft, so war sie von Raffael ursprünglich anders gedacht, anders gezeichnet. Wie ich aus den durchscheinenden Zügen der Vorzeichnung mit Bestimmtheit entnehmen konnte, hielt die rechte Hand der mittleren Figur anfänglich keinen Apfel, sondern sie war, gleich der Linken auf die Schulter der Nachbarin gelegt, nahe dem Halse. Linker und rechter Arm dieser Charitin, die in der Mitte steht, waren demnach nahezu symmetrisch gezeichnet — allzu symmetrisch, und das hat ohne Zweifel zur Änderung Anlaß gegeben. Den Vorderarm dieser Charitin senkte der Künstler um etwa 10 Grade. Die Hand wurde mit der Kugel oder dem Apfel versehen, so daß auf dem fertigen Bilde die mittlere Grazie der rechts stehenden die Hand mit der Kugel ziemlich nahe vors Gesicht hält. Die Angelegenheit, die schon vom rein malerisch-technischen Standpunkte aus Beachtung verdient, hat noch andere Seiten, die interessant sind. Seit lange nimmt man mit Recht an, daß Raffaels drei Grazien durch die antike, nicht wenig verstümmelte Gruppe angeregt sind, die sich spätestens seit Raffaels Jugendzeit in Siena befindet. Dort konnte sie der jugendliche Künstler gesehen haben, etwa, als er sich gegen 1500 nach Perugia begab (so meinte Morelli), oder 1504, als er direkt nach Siena ging (dieses ist die Ansicht, die Eugen Müntz in seiner Raffaelbiographie vertritt). Die Angelegenheit dieser Zeitbestimmung ist strittig. Raffael benützte das Vorbild, soweit es erhalten ist, ziemlich genau für die Stellung von Händen und Füßen. Aber der rechte Arm der mittleren Schönen fehlte bis an die Schultern heran. Das Vorbild ließ da im Stiche, und nun mußte der Künstlergeist ergänzend eintreten. Anfangs hatte Raffael, wir haben es schon von seinem Bilde abgelesen, die Rechte der mittleren Charitin auf die Schulter der Nachbarin gelegt, dann aber vermied er die strenge Symmetrie, und der Vorderarm wurde bei anderer Handhaltung ein wenig gesenkt. Ich meine, es ist beachtenswert, daß sich dieser Reuezug gerade dort findet, wo das anregende Vorbild keinen Halt bot.



Nach der antiken Gruppe in Siena.

Bei vielen Werken von berühmten Künstlern der Vergangenheit wird je einmal eine Stimme laut, die sich gegen die Richtigkeit der Zuschreibung auflehnt und gelegentlich andere Namen vorschlägt. Rembrandts Schützenauszug, die sogenannte „Nachtwache“, sollte von Ferdinand Bol gemalt sein, das Original der Sixtinischen Madonna Raffaels sollte sich nicht in Dresden, sondern in Saint Maurice befinden; bei zahlreichen bekannten Kompositionen, die mehrmals vorkommen, schwankt das Urteil, welche als die erste, die ursprüngliche Ausführung anzusehen sei, und auch bei Raffaels drei Grazien hat es an Widerspruch gegen die Zuschreibung nicht gefehlt. In Anton Springers „Raffael und Michelangelo“ (2. Auflage, I, S. 122 f.) wird angedeutet, das Bildchen mit den drei Grazien sei eher in die Nähe des Francesco Francia zu rücken, als in die Florentiner Werkstätte Raffaels. Ich halte diese Beur-

teilung für verfehlt, für schief. In die Florentiner Zeit Raffaels, etwa so mitten hinein zwischen die belle jardinière und die Madonna im Grünen, paßt das Werk freilich nicht, aber zu Francesco Francia paßt es noch weniger. Nicht die mindeste Schwierigkeit liegt dagegen vor, die drei Grazien in die Reihe der Raffaelschen Werke zu stellen, die um 1500 entstanden sind, also nahe an den kleinen Sankt Michael im Louvre, an den Sankt Georg ebendort, an die Krönung der Maria im Vatikan, an das Kreuzbild bei Mond in London und den Traum des Ritters in der National Gallery in London. Ein später Anklang, ein leises Erinnern an die Grazien kommt an der Evagestalt vor, die Raffael in der Stanza della segnatura des Vatikan gemalt hat.*) Mit Ausnahme Springers haben sich denn auch alle neueren und die meisten älteren Kunstforscher zugunsten des Raffaelschen Ursprungs ausgesprochen, was ich erwähne, nicht um die Stimmen zu zählen, sondern um zu erhärten, daß kein überzeugendes Argument gegen die Autorschaft Raffael vorgebracht worden ist. Bei alledem wird nicht verschwiegen, daß manche Schwächen in der Zeichnung, besonders der Füße, die Autorschaft des reifen Raffael ausschließen und daß ein beglaubigendes Zeugnis aus der Zeit des Künstlers nicht vorliegt.

Bei einer Federzeichnung der Grazien, die ebenfalls auf das antike Vorbild in Siena hinweist und die man lange dem Raffael zugeschrieben hat, läßt sich nun aber die hohe Herkunft nicht halten. Ich meine das bekannte Blatt aus dem sogenannten venezianischen Skizzenbuche in der Accademia zu Venedig, das so oft kritisch besprochen worden ist. Das erwähnte Skizzenbuch tauchte um 1800 in Parma auf, gelangte an den Mailänder Sammler Giuseppe Bossi, dann an Abbate Gelotti und 1822 in den Besitz der venezianischen Akademie der bildenden Künste. Gelotti veröffentlichte es zuerst 1829 in großen Stichen unter dem Titel „Disegni originali di Raffaelo, per la prima volta pubblicati esistenti nella imperial regia Accademia di belle arti di Venezia“. Als Bossi die Blätter kaufte, war nur bei einigen von Raffaels Autorschaft die Rede, und heute kann man in keinem der Blätter Raffaels Hand anerkennen.*)

Wer anders diese Zeichnungen gefertigt hat, soll diesmal nicht erörtert werden, auch wenn für einige Blätter die Hand des Alessandro Araldi wahrscheinlich ist.**) Für uns genügt es, daran zu erinnern, daß heute niemand mehr an Raffael denkt und daß also auch die Zeichnung der drei Grazien im venezianischen Skizzenbuch nur ganz äußerlich mit der Frage nach dem Bildchen in Chantilly zusammenhängt. Dann gibt es noch eine wirklich Raffaelsche Zeichnung in Windsor, die zwar die Grazien darstellt, aber mit dem Bildchen in Chantilly nicht das mindeste zu tun hat.

Anhang.

Wir verlassen Raffael und die Angelegenheit der Grazien, um bei deutschen und niederländischen Meistern noch

*) Vergleichende Studien über die Gesichtstypen der drei Grazien bei Koopmanns: „Raffaels erste Arbeiten“ (1891, S. 20 ff, 28).

*) Hierzu die Arbeiten von Robert Kahl „Das venezianische Skizzenbuch“ (1882), Oskar Fischel „Raphaels Zeichnungen“ (1898) und Alexander Amersdorffer „Kritische Studien über das venezianische Skizzenbuch“ (1901). Ferner Schmarsow „Raphael und Pinturicchio“ und dazu A. Springer im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, IV, S. 396, und V, S. 107 f., auch Carl Brun in demselben Repertorium, XI, S. 107 ff. Aus der älteren Literatur: Passavant: „Raphael“, II, S. 408.

**) Über diesen vergl. „Rassegna d'arte“, 1903, S. 133 ff.

einige Pentimente nachzuweisen.*) Zu den bemerkenswerten Fällen gehören die Reuezüge an den beiden Mörzbildnissen aus dem Jahre 1533 im Maximiliansmuseum zu Augsburg. Diese Bildnisse sind unverkennbare Werke von Christoph Amberger und werden als solche auch von dem besonderen Kenner Ambergers Dr. Ernst Haasler anerkannt, der sie in seiner Inauguraldissertation von 1894 beschrieben hat. Auf einem der Bildnisse ist Herr Wilhelm Mörz dargestellt in lebensgroßem Brustbild. Der dunkle breitrandige Hut hatte ursprünglich im Bilde eine andere Form, als sie jetzt aus der Entfernung zu erkennen ist. Sieht man näher zu, so bemerkt man, daß der Künstler geändert hat. Noch auffallender sind die Reuezüge am Hut und im Hutschatten des Gegenstückes, das die Gattin des erwähnten Herrn Mörz darstellt.

Ein weiteres Pentiment, das gleich den vorher erwähnten bisher übersehen worden ist, findet sich auf der künstlerisch überaus hoch stehenden Ansicht von Delft, die man dem zauberhaften Pinsel des Jan Vermeer aus Delft verdankt. Das Bild selbst gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Stücken des Mauritshuis im Haag. Man blickt über ein breites, leicht bewegtes Wasser auf die Häusermassen der Stadt, die sich in verschwommener Weise auf der Wasserfläche spiegeln. Vorne, nach links etwas ansteigend, das gelbliche Ufer. Das Auge folgt dem Saume und findet etwas links von der Mitte des Bildes einen unmotivierten, weich begrenzten Schatten. Was mag der wohl bedeuten? Man prüft nun die Stelle und bemerkt, daß dort am hellen Uferrande ehedem eine dunkle Figur gemalt war. Sie reichte nahe an das dunkle, unbestimmt begrenzte Spiegelbild eines Gebäudes heran und dürfte sich von diesem nicht genügend abgehoben haben. Der Künstler hat nun diese Figur nicht durch Abkratzen getilgt, sondern dadurch, daß er den gelben Ton des sandigen Ufers darüber strich. Mit der Zeit schrumpfte die Farbe und in neuerer Zeit, ist an der Stelle der Figur ein unmotivierter Schatten sichtbar geworden.

*) Ein Pentiment auf dem Genter Altar der Brüder Van Eyck wurde vor einiger Zeit in der „Gazetta des beaux arts" nachgewiesen (1904, März, S. 178 ff., J. Six). Beachtenswert ist auch eine alte Änderung an einem Bilde der Wiener Galerie (Seemanns „Kunstchronik", 1898, Sp. 299, F. v. Sagburg).

WIEDERGEFUNDENE BILDER AUS BERÜHMTEN ALTEN SAMMLUNGEN.

3. Ein Rembrandt aus der Galerie Le Brun. Am 15. April 1739 wurde mit vielen anderen Bildern zugleich in Amsterdam ein Werk von Rembrandt um zehn holländische Gulden verschleudert. Ganz unzureichend steht es im Katalog als „Een schryvend Mannetje" verzeichnet.*) Keine Abmessungen, keinerlei weitere Charakteristik. Kann das Bild wohl dasselbe sein, das umstehend abgebildet wird? Ich meine, daß die Annahme mit Vorbehalt zu wagen wäre. Ein schreibendes Männchen ist dargestellt, darüber ist nicht zu streiten, und sollte sich die Anwendung des Diminutivs etwa auf die Kleinheit des Bildes und nicht auf die des Schreibenden beziehen, so wäre damit erst recht eine Stütze für die Annahme gewonnen. Denn das Bild ist klein. Es mißt nur 13·5 im Gevierte (genauer 13·6 × 13·4). Den bestimmten

*) Nach Ger. Hoet „Catalogus of naamlyst van Schilderyen met derzelven pryzen", I (1752), S. 580.

Beweis für die Herkunft des Bildchens aus der namenlosen Amsterdamer Auktion von 1739 muß ich nun freilich schuldig bleiben. Dagegen läßt sich aus einer Zeit, die etwa ein halbes Jahrhundert später fällt, mit den besten Gründen, die es da gibt, nachweisen, wo der kleine Rembrandt mit dem schreibenden Gelehrten damals gesteckt hat. Dieser Nachweis ist mir schon gegen 1896 gelungen, er ist auch durch Zeitungsnotizen festgehalten worden. Doch geriet die Sache — in Vergessenheit, und ich habe Ursache, nochmals darauf zurückzukommen. Mit dem Funde war es so: 1893 sah man im Wiener Künstlerhause die Gemäldesammlung des kaiserlichen Rates Herrn Franz Xaver Mayer ausgestellt, eine Galerie, der das fragliche Bildchen angehört hat und mit der es nach dem Tode des Galeriebesitzers an die Witwe Frau Rätin Leopoldine Mayer übergegangen ist.*) Die Sammlung fand, in den heißen Sommermonaten zur Schau gestellt, verhältnismäßig wenig Beachtung. Immerhin machte L. Hevesi im „Fremdenblatt" auf die ganze Sammlung und des besonderen auch auf das kleine Bild aufmerksam, das man damals für ein Werk des Gerrit Dou hielt und als solches in den Katalog gesetzt hatte. Ich selbst schrieb in der Lützowschen „Kunstchronik" (Neue Folge, V. Nr. 7) über die Mayersche Galerie, stellte in bezug auf das kleine Gemälde fest, daß Dous Handzeichen später aufgesetzt worden ist und daß man es mit einer beachtenswerten Arbeit aus dem Kreise Rembrandts oder Bramers zu tun habe. Damals war der Firnis noch etwas trübe, und erst einige Zeit nach der Ausstellung konnte ich das Bild nach Pettenkofers Verfahren aufhellen und es mit mehr Entschiedenheit als früher dem Rembrandt nähern. Bestärkt wurde ich in dieser Benennung durch die Abbildung in dem Werke „Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands" vom Malerradierer und Händler J. B. P. Le Brun, das ich um jene Zeit wieder einmal aufzuschlagen hatte. Derselbe schreibende Gelehrte, den das Bildchen darstellt, nur im Gegensinne,

Der kleine Rembrandt bei Rätin Leopoldine Mayer in Wien.

*) Die Sammlung ist in pietätvoller Weise bis heute unberührt geblieben und wird wohl gelegentlich in diesen Blättern besprochen werden.

ist im zweiten Bande der Galerie Le Brun gestochen (15·7 cm hoch und gegen 15 cm breit) unter Hinweis auf den Namen Rembrandt, auf den Stecher und auf die Jahreszahl 1790.*) Die Maße stimmen zwar nicht bis auf den Millimeter mit den Messungen des Bildchens bei Mayer überein, doch kommen sie so nahe heran, daß die Unterschiede innerhalb der Fehlergrenze liegen, die bei solchen Fällen stets zu berücksichtigen ist. Ich erbat mir eine Photographie und teilte den Fund einigen Bekannten mit, wonach in den „Hamburger Nachrichten" vom 23. Jänner 1896 eine Notiz über unser Bildchen erschien (von K. Goldmann). Ich selbst berichtete über die Angelegenheit im Wiener „Fremdenblatt" vom 28. Februar 1896.

Die Wanderungen des Bildes sind nur teilweise bekannt. Wie es scheint, ist es noch in Leyden in Rembrandts erster Zeit entstanden. Mit dem Künstler mag es nach Amsterdam gewandert sein. Ziemlich sicher gehen wir, wenn wir annehmen, es sei 1739 in einer Amsterdamer Versteigerung vorgekommen. Eingangs war davon die Rede. Gegen 1790 war es bei Le Brun in Paris. Danach, so teilt Le Bruns Galeriewerk mit, kam es zu Robert de Saint Victor nach Rouen. Später findet es sich in Wien beim Theaterdirektor Dubois, aus dessen Besitz es zu Franz Xaver Mayer gelangte. Mayer teilte mir noch mit Bestimmtheit diese Herkunft mit.

*) Die Inschriften lauten: „Rembrandt pinxit" — „Gravé par J. B. P. Le Brun peintre et M(archan)d 1790" — „Un Philosophe écrivant, gravé d'après le Tableau de Rembrandt, peint sur cuivre de même grandeur que l'estampe. Tiré du Cabinet du Citoyen Le Brun peintre et Md. de tableaux à Paris chez l'auteur rue du gros chenet No. 37, et chez poignant, rue Serpente No. 14." — Ein zweiter Rembrandt, eine Darstellung im Tempel, die bei Le Brun gestochen ist, gehört jetzt der Galerie Weber in Hamburg.

Überdies findet sich ein Siegel mit D B (verschlungen) auf der Kehrseite. Weitere Siegel bezeugen die Einfuhr auf dem Wege über das Wiener Zollamt, und zwar aus Frankreich. Diese Herkunft wird klar durch ein Siegel mit den französischen Lilien. Dabei der Name Riquier Not(aire). 1893 war der kleine Rembrandt in Wien ausgestellt, 1898 in Amsterdam.

Zur Belebung des beigegebenen Netzdruckes sei angemerkt, daß man sich das Bildchen im wesentlichen braun und bräunlich, in den hellen Teilen gelblich und weißlich vorzustellen hat. Der Backenbart des Schreibenden ist weiß, die Mütze grauviolett. Beim Pettenkofern zeigten sich zahlreiche Übermalungen im dunklen Vordergrunde, einige über dem Kopfe des Philosophen und rechts am Reifen des Globus. Eine Signatur kam nicht zutage, doch meine ich, daß man das kleine Bild als ein Werk Rembrandts aus seiner Leydener Zeit wird gelten lassen. Als solches ist es auch bei Sedelmeyer-Bode im großen Rembrandtwerk behandelt.*) Der Katalog der Amsterdamer „Rembrandt-Tentoonstelling" setzt das Werk um 1627 an. Ich würde lieber gegen 1630 annehmen. Ausdrücklich ist zu bemerken, daß die Signatur: G D F, die auch in der Nachbildung zu sehen ist, mit gänzlich fremder Farbe von fuchsigem Ton später aufgesetzt ist.

*) Zur Literatur über das Bildchen nenne ich noch Charles Blanc „Le trésor de la curiosité", II, S. 130, und „Zeitschrift für bildende Kunst", Neue Folge, X, S. 166.

ZUR GESCHICHTE DER GALERIE TRUCHSESS-ZEYL-WURZACH.

Eine merkwürdige Erscheinung in der Kunstgeschichte ist die Gemäldesammlung, der die folgenden Zeilen gelten. Die Truchseß-Zeyl-Wurzachsche Galerie war ein umfang-

reicher Besitz, von dem sich heute nur verhältnismäßig wenig mehr mit Sicherheit nachweisen läßt. Denn, was diese Sammlung mitgemacht hat an verschiedenen Orten, ist vorläufig nicht vollkommen zu überblicken. Aber es fällt heute doch einiges Licht in die verworrenen dunklen Wege dieser Bildersammlung, die gegen Ende der 1780er Jahre hauptsächlich in Köln zusammengebracht worden ist. Gegen 1790 kam sie nach Wurzach, wo sie Zuwachs erhielt. 1796 erscheint sie in Wien, wenn auch nicht galeriemäßig aufgestellt, so doch wenigstens in der Weise untergebracht, daß Kunstfreunde sie kennen lernen konnten. 1803 kam ein Teil nach London, um sich im englischen Kunsthandel zu verteilen. Zahlreiche Gemälde, die aber in Vergleichung mit dem vollen Bestande doch nur die letzten Reste der Galerie bildeten, gingen später nach Nikolsburg (so scheint es) und waren (das ist sicher) im Mai 1813 in Darmstadt. Dort verblieb dieser Rest, mit Ausnahme weniger Stücke, bis heute. Von dem, was der englische Kunsthandel aufgenommen hatte, sind vor wenigen Jahren wichtige Werke von Hans Multscher in die Berliner Galerie gelangt.*)

Der Gründer der sogenannten „Truchsessengalerie" war Graf Joseph Franz Anton Wunibald Andreas Saturnin Truchseß zu Zeyl-Wurzach (geboren 1748, gestorben, 1813), der in Köln Domkapitular, in Straßburg Domdechant gewesen war und später in Wien und Nikolsburg geistliche Würden bekleidete.

Über die Entstehung der Sammlung und über die weitere Entwicklung bis zur Zeit, als die Bilder in Wien verwahrt wurden*), habe ich keine eigenen Studienergebnisse zu bieten.**) Höchstens könnte ich mitteilen, daß aus dem Bestande der Galerie, als sie noch in Wurzach hing, ein Werk des Jean Raoux von M. Frey gestochen worden ist. Es ist die Halbfigur einer Vestalin.***)

Beck in Ravensburg machte auf die alten Verzeichnisse der Galerie aufmerksam, deren ältestes, das Krahesche, noch aus Wurzach zu stammen scheint. Ein englischer Katalog ist 1803 im Druck erschienen. Einen Teil des Bestandes der Galerie, wie sie 1799 in Wien verwahrt wurde, kann man aus Urkunden entnehmen, die sich in Wien befinden. Nach Becks Mitteilung ist die Galerie 1796 nach Wien gelangt. Gedruckte Nachrichten über die Galerie finden sich aber, soweit ich sehe, erst aus etwas späterer Zeit, und der älteste Bericht über den Wiener Aufenthalt der Galerie Truchseß scheint eine Stelle in Küttners „Reise durch Deutschland" (III, S. 200 f.) zu sein. Diese Nachricht steht in einem Briefe aus dem November 1798 und wird im Folgenden vollständig mitgeteilt: „Nicht so zahlreich als die Liechtensteinsche, aber von hohem Werte ist die Sammlung des Grafen von Truchseß, die sich nur erst seit kurzem und vermutlich nur auf einige Zeit zu Wien befindet. Sie stand sonst in Schwaben, wurde bei der Annäherung der französischen Armee hierher gebracht und ist jetzt im Dominikanerkloster aufgestellt, wo sie weder hinlänglichen Platz, noch gutes Licht hat. — In Rücksicht auf Vollständigkeit der Schulen und chronologischen Reichtum wüßte ich kaum eine Privatsammlung, die ihr gleich käme. Die niederländische Schule ist beiweitem die zahlreichste und zugleich am besten besetzt. Die deutsche Schule ist ansehnlich; auch finden sich unter dieser viele alte Gemälde, aber diese nicht alle von der besten Art. Was er von der französischen Schule hat, reicht hin, einen Begriff davon zu geben. Die italienische ist zahlreich und hat fast von jedem Meister etwas aufzuweisen.

---

*) Zur Multscher-Frage, die uns übrigens heute nicht eingehend beschäftigen soll, vergl. M. Friedländer im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, XXII, S. 253 ff., Fr. Haack in der Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung" 1902, Nr. 118, S. 356 ff. Aus der älteren Literatur sei genannt: „Kunstblatt" von 1833, S. 407; Rob. Vischer: „Studien zur deutschen Kunstgeschichte", S. 456, wo auch auf die Beilage zur „Augsburger Allgemeinen Zeitung" von 1883, Nr. 208 u. 209 hingewiesen wird; vergl. auch „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale", XX (1894), S. 79; H. Semper: Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder", Freising (1896), S. 62 ff. und 71 ff. Noch andere Literatur genannt bei B. Riehl: „Die Kunst an der Brennerstraße", S. 92 f. Ferner F. v. Reber: Hans Multscher von Ulm in den Schriften der k. bayr. Akademie der Wissenschaften, 1898, II, Heft 1, derselbe in seiner Geschichte der Malerei (zu den Abbildungen 1717 und 1718 im „Klassischen Bilderschatz"). 1898 äußerte sich auch W. Schmidt über Multscher in der Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung" vom 16. Dezember 1898 (Nr. 285). Überdies: „Zeitschrift für bildende Kunst", 1898 (IX), S. 220 ff., 1900 (XI), S. 145, Seemanns „Kunstchronik", 1902 (XIII), Sp. 218, Eyth: „Bildergalerie in Karlsruhe" (1902), S. 20ff. Die Multscherbilder der Galerie Truchseß sind 1803 im englischen Katalog dieser Galerie aufgezählt. 1833 waren sie schon soweit vergessen, daß das „Kunstblatt" ein On-dit mitteilen mußte. „Von ihm (Hans Multscher) behauptet Graf Sternberg in der Galerie des Grafen Truchseß von Waldburg mehrere treffliche Gemälde gesehen zu haben . ."

*) Was die Wiener Zeit dieser Sammlung betrifft, so schrieb ich darüber im „Repertorium für Kunstwissenschaft", XV, S. 47, ff. und in meiner „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen", I, S. 8, 263, 306.

**) Die Angaben über die Entstehung der Galerie in Köln wurden dem Aufsatz von Beck in Ravensburg im „Diözesanarchiv von Schwaben" 1902, Nr. 8 entnommen: „Die weiland Truchsessengalerie zu Wurzach und die Multscherbilder."

***) „Gravé d'après le tableau original de Jean Raoux qui se trouve dans la Galérie du Chateau de Wourzach en Suabe. Large 3', haut 2' 5''. Das Blatt ist gewidmet der „Comtesse regnante de Trouchsess Zeyl et Wourzach etc., née comtesse Fugger de Glött" (Quer-Folio).

Hier ist unter anderen ein Domenechino und ein Daniel da Volterra, zwei Meister, von denen man in Dresden kein einziges Stück hat: denn das, was (dort) für einen Domenechino gilt, möchte es wohl schwerlich sein. Im ganzen ist aber doch gerade die italienische Schule am wenigsten gut besetzt. Viele Stücke mögen zwar wohl von dem berühmten Meister sein, dessen Namen sie führen, aber teils sind sie nicht von seiner besten Arbeit, teils auch ist es nicht immer klar, wieviel von diesem oder jenem Gemälde eigentlich dem Künstler gehört, dessen Namen man daneben gesetzt hat."

Ungefähr auf dieselbe Zeit, wie Küttners kritische Bemerkungen, beziehen sich die Angaben in De Freddys „Descrizione della cità di Vienna".*) Sie lauten:

„La Galleria di pittura del Signor Conte Giuseppe de Truchsess-Wourzach è situata in quel' antico edifizio presso il Convento de' Padri Domenicani, ove un tempo erano le due Bibliotheche Windhagiana e Gschwindiana. Il sudetto Prelato costretto dai fatali avvenimenti della Rivoluzione ad allontarsi da Strassburgo, ove occupava l'eminente carica di Gran-Decano del Capitolo Metropolitano, venne a rifugiarsi in questa Capitale, seco trasportando questa preziosa collezione di quadri, il frutto di lunghi anni di fatiche, d'indagini, di viaggi e di rilevanti disbendj . . . è distribuita in sette sale; ma siccome il numero de quadri superava lo spazio del luogo, imaginò così lo stesso Cavaliere l'opportuno ritrovato di doppie e triplici imposte di legno, sopra le quali stanno le quadri . . ."

Der Graf Truchseß-Zeyl-Wurzach versuchte es damals, seine Galerie in Wien zu verkaufen. Im Oberstkämmereramte zu Wien findet man die Akten zu dieser Angelegenheit. Die gräflich Truchseßsche Sammlung ist einmal als Ganzes und dann wieder in einer reichlichen Auswahl dem Wiener Hofe zum Kauf angeboten worden.**) Der Ankauf der ganzen Galerie wurde rundweg abgelehnt, bei der Auswahl, die der Graf später für sein Angebot getroffen hatte, war man wenigstens schwankend.

Der k. k. Galeriedirektor Rosa mußte ein Verzeichnis derjenigen Bilder entwerfen, die er für einen Ankauf passend fand. Wie es scheint, wurde dennoch nichts erworben. Wenigstens läßt sich im Rosaschen Verzeichnis kein Bild auffinden, das mit einem Bestandteil der heutigen kaiserlichen Galerie zusammenfallen würde.

Man weiß nicht, wohin diese ausgewählten Stücke gelangt sind, und eine kunstgeschichtliche Erläuterung des handschriftlichen Inventars stößt heute noch auf hartnäckigen Widerstand. Ohne Zweifel sind die angebotenen Bilder wieder mit der übrigen Sammlung vereinigt worden. Diese ist dann 1802 nach England gekommen und soll teilweise zugrunde gegangen sein. Was ich um diese Angelegenheit weiß, teile ich hier mit, da es zugleich ein Streiflicht auf die Vorgeschichte der National Gallery in London wirft.

J. G. Meusels „Archiv für Künstler und Kunstliebhaber" von 1804 (I, S. 17) weiß zu melden, daß Truchseßsche Bilder am 11. Dezember 1802 nach England gekommen sind. Dann heißt es „Der Domherr hat Hoffnung, daß die Stadt London, wo die Nation vielleicht eine Gemäldesammlung anlegen will, sie ihm abkaufen werde."

Weiters berichtet Ernst Hawlik in seinem Buche „Zur Geschichte der Baukunst der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrafentum Mähren" (1838, S. 14f.): „Graf Truchseß-Wurzach, früher Domherr von Straßburg, seit dem Jahre 1809 Propst in Nikolsburg, besaß eine auserlesene Gemäldesammlung. Sie wurde an ein Wiener Handlungshaus verpfändet und stand längere Zeit daselbst in dem Gebäude neben dem Dominikanerkloster in sieben Zimmern aufgestellt; aus der italienischen Schule enthielt sie Stücke von Correggio, Domenichino, Schidone, Andrea del Sarto, Guido Reni, Guercino, Salv. Rosa, den Carraccios . . . Rubens, Van Dyck, Ruisdael, Rembrandt, Van der Helst, Botts, Potter, Kuyp, Weenix, Ostade, Van Os, Huysum . . . Dürer, Kranach, Holbein, Beheim, Pens, Aldegraft . . . Lairesse Mengs, Roos, Mignon, Heiß, Sandrart, Schönfeld, Beich, Rothmayer, Dietrich, Denner, Füger, Rosa . . Vernet, Le Sueur, Le Brun, Bourdon, Le Moyne, Claude Lorrain, den beiden Poussin etc. Graf Truchseß ließ diese ausgewählte Sammlung nach London führen. Sie kostete ihm in dem Londoner Zollhause 4000 Pfd. Sterlinge und um sie aufstellen zu können, mußte er 12.000 Pfd. Sterlinge bezahlen. Er schlug ihren Gesamtwert auf 60.000 Pfd. Sterlinge an und hatte den großen Plan, sie in eine Nationalgalerie für die Einwohner von London umzuschaffen; allein die Zeiten waren dazu ungünstig. Er sah sich daher genötigt, sie einzeln zu verkaufen. Die Auktion fing im Jahre 1804 mit 1000 Stücken an und dauerte noch 1806. Der darauf eingetretene (!) Brand im Zollhause vernichtete die ganze Sache und diese auserlesene Gemäldesammlung wurde auch mit ein Raub der Flammen."

*) I, S. 402. Das Buch erschien 1800. Vergl. auch „Repertorium für Kunstwissenschaft" XV, S. 47.

**) Nach den Akten des Oberstkämmereramtes vom 2. Oktober, 25. und 27. November und 14. Dezember 1799. Das Gesuch vom 2. Oktober 1799 ist unterzeichnet „Joseph Graf Truchsess Zeijl Wurzach, Dom-Dechant von Strassburg und Domcapitular zu Cölln."

Hawliks Mitteilungen*), so wertvoll sie im ganzen sind, lassen es doch im Unklaren, was denn alles in London von der Truchseßschen Sammlung verkauft worden, was verbrannt ist. Auf keinen Fall war es die ganze Sammlung. Im Gegenteil, es läßt sich nachweisen, daß ein Teil damals erhalten blieb, sei es, daß überhaupt nicht die ganze Galerie nach England gekommen ist, sei es, daß man vieles von London wieder aufs Festland zurückgebracht hat. Denn schon 1810 ist wieder von einer großen Truchseßschen Galerie in Wien die Rede. Der ohnedies verschuldete Domherr, der durch unzweifelhafte Verluste in England noch dazu finanziell sehr angegriffen sein mußte, wird wohl nicht in aller Eile wieder eine große neue Galerie zusammengebracht haben. Nein, sondern die Truchseßsche Galerie von 1810 bildete gewiß den Rest der Sammlung, die 1796 nach Wien gebracht worden war. 1810 gab sich Graf Truchseß neuerlich viele Mühe, seine Galerie ans Belvedere zu verkaufen und für sie durch einen Umbau des Belvederegebäudes Platz zu schaffen. Seine Bemühungen waren, wie früher, fruchtlos. Um jene Zeit dürfte die Galerie aus Wien fortgekommen sein, und zwar nach Nikolsburg. So kann man wenigstens vermuten nach einem namhaften Verkauf, der im Jahre 1813 von Nikolsburg aus viele Bilder der Galerie Wurzach nach Darmstadt leitete.

Dieser Angelegenheit bin ich vor etwa fünf Jahren nachgegangen, und ich teile die Liste der Bilder mit, die aus Mähren nach Hessen-Darmstadt gewandert sind.

Man kennt bei zahlreichen Bildern der Darmstädter Galerie die Herkunft aus unserer Wiener Sammlung Truchseß. Unter diesen sind sehr beachtenswerte Dinge, wie der Arzt oder Anatom von Nikolaus Neufchâtel (Nr. 275, früher einem Porbus zugeschrieben und für das Bildnis eines Baumeisters gehalten), wie der gute Venezianer, bald als Tizian, bald als Tintoretto oder Bordone angesprochen (Bildnis eines Sechzigjährigen, Nr. 519), wie ein guter Cornelis Decker (Nr. 436, Landschaft von trefflicher Stimmung), wie ein vermutlich dem Andries Both zugehörender Jahrmarkt (Nr. 442. Hierzu „Chronique des arts et de la curiosité“ 1895, S. 206 f.). Nr. 405 stammt ebenfalls aus der Galerie Truchseß (Pieter de Hooghe genannt, nach De Groot aber nicht von diesem Künstler, vergl. „Oud Holland“ 1892, S. 181).

*) Vergl. auch Fiorillo, „Geschichte der zeichnenden Künste“ V (S. 882, Anhang). Ohne Quellenangabe benützt in den „Annalen des Franzensmuseums zu Brünn“ (I) von 1895, S. 154. — Redfords Buch „Art Sales“ läßt uns in dieser Angelegenheit gänzlich im Stich.

Erwähnt seien auch der signierte Adriaen van Nieulandt von 1650, zwei Steenwycks, ein A. Cuyp (1813 als Potter), ein Soolmacker, Opstal, ein sogenannter Toorenvliet (Nr. 422) und viele späte Italiener. Ehedem als Raffael galt eine Kopie nach dem Johannes Baptist in den Uffizien.

Im ganzen waren es 81 Bilder, die aus der gräflich Truchseßschen Galerie nach Darmstadt gelangt sind.*) Sie werden vom Grafen in folgender Liste, allerdings mit verballhornten Namen, aufgezählt.**)

„Verzeichnis meiner sämtlichen hier aufgestellten Gemäldesammlung, wie folgt, und zwar:

„1. An Niederländischen und Teutschen Bildern.

1. Heinrich van Steenwick: Das Innere eines Gefängnisses.
2. — Petri Erlösung aus dem Kerker.
3. Adrian Brouwer: Singende und trinkende Bauern.
4. Wilhelm Hamilton: Laubwerk mit Insekten.
5. — Desgleichen.
6. Jakob Toorenvliet: Eine Frau mit dem Licht in der Hand.
7. Paul Potter: Ein Knabe, der einen Ochsen leitet.
8. J. L. v. Ducq: Eine Kuh und ruhende Schafe.
9. Wilhelm Vitringa: Eine stürmische See.

*) Das alte Verzeichnis dieser Bilder aus dem Jahre 1813 ist in Darmstadt erhalten. Ich bekam es von der großherzoglichen Galerie-Inspektion bereitwilligst für meine Studien leihweise zugesendet und will nicht versäumen, meiner Dankbarkeit an dieser Stelle Ausdruck zu geben. Bei den übrigen Angaben über die Truchseßschen Bilder in Darmstadt folge ich dem Rudolf Hofmannschen Katalog (III. Aufl., 1885) und einem Gottfr. Kinkelschen Vortrage „Die Gemäldegalerie in Darmstadt“, der 1870 im Druck erschienen ist. Hierzu auch: „Zeitschrift für bildende Kunst“, V, S. 303 (siehe auch Lützows „Kunstchronik“, VIII, S. 29 u. 491). Von Wichtigkeit sind die Artikel Wilh. Schmidts und W. Bodes im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, I, S. 249 ff. und III, S. 314 ff. Zum Neufchâtel deutet Schmidt an, er sei durch Woltmann richtig benannt worden; auf Zahns „Jahrbücher für Kunstwissenschaft“ V, S. 143 wird verwiesen. Zu meinem Andries Both, vergl. W. Schmidt a. a. O. S. 256. Zum Tintoretto S. 257; dort auch über die Kopie nach Raffael. Zu den Italienern: H. Thode im „Archivio storico dell' arte“, III, S. 252, zur Darmstädter Galerie schon früher Thodes „Kunstfreund“, Sp. 345 f. Eine Menge Literatur, die sich zwar auf die großherzogliche Galerie in Darmstadt bezieht, aber nicht des Besonderen von den Bildern aus der Galerie Truchseß handelt, muß hier wegbleiben.

**) Die fett gedruckten Nummern sind jene, die noch in Darmstadt nachweisbar sind. Eine Bleistiftnotiz aus späterer Zeit (um 1850) besagt am Ende der Aufzählung niederländischer Bilder: „Fehlen 15 N“, eine weitere ganz zu Ende: „Es fehlen nunmehr 27 Nummern, die teils ausgeschieden, teils im Tausch abgegeben worden sein mögen; vielleicht auch unter anderen Namen noch vorhanden sind.“

10. — Desgleichen.
11. A. Schellings: Landschaft mit Figuren und Vieh.
12. Franz Emil van Lin, das ist Studio: Italienische Gegend.
13. — Desgleichen.
14. Gerit Bergheide: Gegend einer Stadt mit Figuren.
15. — Desgleichen.
16. Abraham van Dieppenbeck, das ist Hein. v. Baalen (sic!): Diana läßt die Calisto entkleiden.
17. Theobald Michault: Surport mit vielen Figuren.
18. — Desgleichen.
19. Johann König: Die Auferstehung Christi.
20. Egbert Heemskerek: Eine vor Tisch betende Bauernfamilie.
21. Wilhelm van Niewland: Die Leiter Jakobs.
22. Karl Decker: Wilde Gegend mit einer Bauernhütte.
23. Peter de Hoog: Zimmer von der Sonne beleuchtet mit zwei Figuren.
24. Cavalier Johann Lampi: Porträt einer Frau als Malerin.
25. Jan Horremans: Eine Bauerngesellschaft mit Tanz.
26. — Bauern, die sich schlagen.
27. J. Solimacker: Landschaft mit Figuren und Vieh.
28. Albert Cuyp: Ein Bauern-Jahrmarkt.
29. Jean Both, das ist le Both Italie: Eine Landgegend Italiens.
30. Peter van Asch: Waldige Landschaft mit Figuren.
31. Jan de Witt: Die Erweckung Lazari.
32. Franz Porbus sen: Porträt eines alten Baumeisters
33. Wilhelm van Opstal: Die heilige Familie in einer Landschaft.
34. Remigius Megan: Eine gebirgige Landschaft.
35. — Eine Landschaft mit Waldung.
36. Jan Fyt und Theod. van Thülden: Ein Mädchen mit einem Obstkorb.
37. — Ein Bauer, der zwei Hasen trägt.
38. J. S. van Helmont: Porträt eines Geistlichen.
39. Philipp Konigh: Abraham, die Agar mit ihrem Sohn entlassend.
40. Anton Feistenberger: Landschaft mit einem Fischer.

2. Italienische und französische Meister.

41. Sebastiano Conca, das ist: Maria übergibt das Kind Jesu in die Arme des heiligen Felix. Eine Art Öl-Miniatur auf Stein.
42. Michel Angelo Cerquozzi: Ein Pilger füllt seine Reiseflasche an einem Brunnen.
43. Domenico Brusasorci, das ist Domen. Ricci. Die Dornenkrönung Christi.
44. Lucca Giordano: Kopf eines höhnisch lachenden Satirens.
45. Giacomo Tintoretto, das ist Giac. Robusti. Porträt eines Herzogs von Urbino.
46. Antonio Loccatelli: Landschaft mit Figuren.
47. — Desgleichen.
48. Domenico Passignano, das ist Domc. Cresti: Die Anbetung der Hirten.
49. Diego Velasquez: Porträt eines spanischen Ordensritters.
50. Philipp Furini: Brustbild einer Frau im Entzücken der Andacht.
51. Antonio Correggio, das ist Ant. Alegri: Brustbild eines Hirten, ausgeführtes Studium.
52. Perin del Vaga, das ist Pietro Buonacorsi: Maria mit dem Kind und heilige Anna.
53. Guercino da Cento, das ist Francesco Barbieri: Der heilige Franciscus Seraphicus.
54. Giovanni Soligno, das ist Giovanni da S. Giovanni: Die betende Magdalena.
55. Giulio Orizonte: Gegend einer italienischen Villa.
56. — Desgleichen.
57. Paolo Monaldi: Eine italienische Bauern-Kirmes.
58. Carlo Cignani: Maria mit dem stehenden und lesenden Kinde.
59. Pierre Subleyras. Eine schmerzhafte Maria.
60. Domenichino, das ist Domenico Zampieri: Die Verleugnung Petri.
61. Jean Robert: Italienische Ruinen und Figuren.
62. — Desgleichen.
63. Lo Spagnoletto, das ist Giuseppe Ribera: Brustbild eines Apostels.
64. Giovanni Paolo Ximenes il Navaretto, das ist Navaretto e il mudo: Ein Frauen-Porträt.
65. Antonio Moro: Porträt eines venezianischen Feldherrn.
66. Marcello Venusti: Der kreuztragende Christus.
67. Claude Lorrain, das ist Claude Gelée: Landschaft mit einer Seeansicht.
68. Gerard Lairesse: Die Anbetung der drei Könige.
69. Karl Screta: Porträt eines bejahrten Mannes.
70.? Bartholomeo Schidone: Der heilige Johannes Baptiste den Welterlöser zeigend."

71. Rosa da Tivoli, das ist Philipp Roos: Ein ruhender Hirt mit einigen Schafen und Ziegen.
72. Carlo Dolce: Die heilige Dorothea sendet Theophilo die versprochenen himmlischen Rosen und Früchte.
73. Benedetto Lutti: Moses empfängt die Gesetztafeln.
74. Joseph Vivien: Porträt eines Bayern-Fürsten.
75. Pietro da Cortona, das ist Pietro Beretini: Agar von den Engeln getröstet.
76. Giacomo Bassano, das ist Giacomo da Ponte: Die Dornenkrönung Christi.
77. Bernardo Luini: Maria mit dem Kind Jesu und Johannes.
78. Giacomo Amigoni: Bethsabe im Bad.
79. — Judith mit dem Haupt des Holofernes.
80. Carlo Cignani: Kinder, die mit einem Vogel spielen.
81. Raphaele da Urbino, das ist Raphael Sanzio: Der heilige Johannes Baptista in der Wüste."

„Also verzeichnet, Darmstadt den 11ten Maij 1813.

Joseph Graf Truchsess probst zu Nicolsburg."

Das gründliche Durcharbeiten der ganzen Geschichte des Truchseß-Zeyl-Wurzachschen Gemäldebesitzes wird noch viele Mühe machen. Wie es scheint, sind aber dabei noch allerlei anregende Funde zu erwarten.

ZUR BILDNISKUNDE.

Eine knapp zusammengefaßte Kritik der wichtigsten Goethe-Bildnisse findet sich im dritten Bande der ausgewählten Werke von P. J. Möbius (Goethe, II. Teil, S. 26 ff.), wo auch dem vielbesprochenen Verhältnis Goethes zu den bildenden Künsten einige Abschnitte gewidmet werden. Die Erörterungen bei Möbius sind geistreich, anregend. Sie erwecken den Wunsch, daß die angegebenen Themata, die längst angestochen sind, wieder neuerlich in zusammenfassenden Werken behandelt werden, etwa in einer neugestalteten zweiten Auflage der Arbeit von Hermann Rollett über Goethe-Bildnisse, oder in einer gründlichen Überarbeitung des Buches von Volbehr über Goethes Beziehungen zu den bildenden Künsten. An Vorarbeiten fehlt es ganz und gar nicht. Aber ein kritischer Blick und eine sichere Hand wird bei einer neuerlichen Bearbeitung der angedeuteten Fragen sehr nötig sein. Ähnlich äußerte sich in bezug auf diese Themata überhaupt A. v. Zahn vor Jahren in seinen Jahrbüchern (II, 325 ff, IV, 159 ff.), die als Vorläufer des „Repertoriums für Kunstwissenschaft" zu betrachten sind. Auch das genannte Repertorium streifte einmal den Gegenstand (XIX, 40 f.). Nicht selten kam die Zeitschrift für bildende Kunst auf Goethe im Zusammenhange mit den bildenden Künsten zu sprechen. R. v. Eitelberger hat über „Goethe als Kunstschriftsteller" geschrieben (vgl. „Gesammelte kunsthistorische Schriften", Bd. III). Man wird auch nicht übersehen, was im ersten Bande der „Jahreshefte des Osterreichischen archäologischen Institutes in Wien" (1898) zu finden ist. Das Goethe-Heft aus Werkmeisters „Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen" (Berlin, Verlag der Photographischen Gesellschaft) wird wohl von niemandem übersehen werden. Druckschriften und Vorträge von Andr. Heusler, C. v. Lützow, Zarncke, Volkmann, A. F. Seligmann bieten allerlei Beiträge.

Möbius bildet die Gallsche Maske ab, die 1807 von Goethes Antlitz genommen worden war. Bald nach der unangenehmen Operation äußerte sich Goethe zu Th. Kräuter: „Glaubt mir, guter Kräuter! Es ist keine Kleinigkeit, sich solchen nassen Dreck auf das Gesicht schmieren zu lassen."

Durch einen naheliegenden Gedankenzusammenhang komme ich auf Beethoven, der das Abformen seines Gesichtes in bekannt temperamentvoller Weise anfangs dadurch vereitelte, daß er den schon aufgemauerten Gipsüberzug gewaltsam herunterriß. Erst ein zweiter Versuch gelang. (Näheres hierüber in meinem Buche: „Neue Beethoveniana.") Was Bildnisse Beethovens betrifft, so ist eine neue, besonders gute Nachbildung zu verzeichnen, die vom „Verein Beethovenhaus in Bonn" dem „Bericht über die ersten fünfzehn Jahre seines Bestehens 1889 bis 1904" beigegeben wurde. Der erwähnte Bericht ist sehr üppig ausgestattet. Gar prächtig ist der Kupferlichtdruck nach Schimons Beethoven-Bildnis, der ganz richtig in die Fläche gesetzt ist. In meinem „Beethoven" (Berlin, Verlag der „Harmonie") konnte ich es trotz aller Bitten nicht durchsetzen, dieses Bildnis nach dem Papierrande zu orientieren. In einer kleineren, weder von mir verfaßten noch durchgesehenen Beethoven-Biographie, die vor kurzem erschienen ist, wird als angebliches Abbild Beethovens ein Kopf hingesetzt, der längst als Porträt des Dichters Schenckendorff nachgewiesen ist. Ein Bildnis, das mit Beethoven nichts zu schaffen hat, weder nach seinen Gesichtszügen noch nach seiner Herkunft, wurde im November vorigen

Jahres durch die Zeitschrift „Kunst“ (herausgegeben von Artur Brehmer und Friedrich Krauß, redigiert von Peter Altenberg) nachgebildet und als Beethoven-Bildnis bezeichnet. Danach brachte auch „Österreichs Illustrierte Zeitung“ vom 22. November (S. 160) dasselbe Bild, das schon 1880 im Wiener Künstlerhause ausgestellt war, aber als Porträt Beethovens keine Anerkennung gefunden hat. Bei Gelegenheit schreibe ich nieder, was ich über „Beethoven-Bildnisse, die keine sind“, an Gedanken und Notizen gesammelt habe.

BEOBACHTUNGEN ÜBER DIE BILDUNG VON SPRÜNGEN AN GEMÄLDEN AUS DEM 19. JAHRHUNDERT.

An die Erörterungen anknüpfend, die ich in meinem „Handbuch der Gemäldekunde“ geboten habe*), lasse ich einige Bemerkungen folgen, die sich auf den Erhaltungszustand der Bilder im Musée du Luxembourg zu Paris und in der Berliner Nationalgalerie beziehen. Als Beobachtung allgemeiner Natur glaube ich anführen zu können, daß sich sehr sorgfältig gemalte Bilder des 19. Jahrhunderts lange ohne alle Sprünge erhalten, auch wenn sie dicke Farbenlagen aufweisen. Ohne Zweifel sind diejenigen besonders widerstandsfähig gegen Farbenrisse, die ohne rasch wirkende Trockenmittel hergestellt sind. Das ganze Bild trocknete langsam und ziemlich gleichmäßig aus; erst nach Jahrzehnten beginnen solche Werke eine Craquelure zu erhalten, die dann gewöhnlich mit der von solid gemalten Werken aus früheren Zeiten viele Ähnlichkeit hat. Noch immer tadellos erhalten ist z. B. Gérômes „Hahnenkampf“ von 1846. Gut erhalten sind noch mehrere Bilder von Jules Breton, unter anderen auch die „Bénédiction des blés“ von 1857, obwohl dieses Werk sehr pastos gemalt ist. Zu den wohlkonservierten Stücken gehören auch die „Vierge consolatrice“ von Bouguereau aus dem Jahre 1877. Nur scheint mir dieses Bild, das ich etwa 1881 zum ersten Male gesehen habe, ein wenig nachgedunkelt zu haben. Keinerlei Zeichen des Alters, wenn nicht etwa wieder ein leichtes Nachdunkeln zu vermerken sein sollte, finden sich an Bouguereaus „La jeunesse et l'amour“ von 1877. Dagegen zeigt L. Bonnats „Hiob“ die gewöhnlichen Lasurenrisse, die an Bildern des 19. Jahrhunderts so häufig sind, und die ihrer Natur nach deutlich anzeigen, daß für die letzten Farbenlagen ein Bindemittel benützt worden, das ein rasches und nicht ganz gleichmäßiges Schrumpfen dieser letzten Schichten verschuldet hat. Das Bild ist noch kaum ein Vierteljahrhundert alt. Cabanels „Naissance de Venus“ hat eine etwas solidere Craquelure angesetzt, besonders in den Fleischpartien. Das Bild war 1863 im Salon ausgestellt. Ein sehr trauriges Schicksal hat Bonvins „Réfectoire“ von 1872 getroffen. Das ursprünglich so zarte Bildchen (es mißt ja nicht viel über einen halben Meter und war in Kleinmeistertechnik gemalt) ist nun durch grobe Risse von mehreren Millimetern Breite nahezu gänzlich zerstört. Man sieht bis auf die Grundierung, und dadurch hat man sich veranlaßt gesehen, das noch junge Bild durch Hineinmalen zu restaurieren. Auch Bonvins „Ave Maria“ hat durch Risse gelitten. Zahlreiche Bilder von Henner sind schon heute von Sprüngen durchsetzt. Ich notierte das Susannabild, die „Najade“ und das „Idyll“. Vollons Selbstbildnis ist stark craqueliert.

In der Berliner Nationalgalerie lassen sich unschwer ähnliche Studien anstellen. Ich gebe nur wenige Beispiele. W. Camphausens „Cromwellsche Reiter“, mit dünnem Farbenauftrag solide gemalt, 1846 vollendet, zeigen viele scharfe, bis zum Grunde reichende Rißchen, die wenig stören. Karl Hertels „Jung-Deutschland“ von 1874 ist schon 1902 voller Lasurenrisse gewesen, die bis heute gewiß nicht zurückgegangen sind. Karl Friedrich Lessings „Schlesische Landschaft“ von 1841 ist im ganzen nicht schlecht erhalten, doch fand ich 1902 die Bäume von einem Netz starker Risse überzogen, die bis zur Untermalung des Himmels in die Tiefe reichten. Die sorgsam gemalten Bilder des Hendrick Leys zeigen solidere Sprungbildungen als seine pastos behandelten Werke. Gute Beispiele hierfür sind Nr. 210 und 211 in der Berliner Nationalgalerie. Nr. 210 ist 1847 gemalt, fein, fast glatt behandelt und weit besser erhalten als Nr. 211, das sehr dick aufgetragen ist. Obwohl 211 um zehn Jahre später fällt als 210, ist es doch viel schlechter erhalten. Die Bildung der Risse hat ohne Zweifel bei den Lasuren angefangen und nun auch schon tiefere Schichten zerstört. Breite, zumeist seichte Risse beeinflussen hier schon unangenehm den Anblick. Manche Risse gehen bis zur Untermalung hinab, manche bis zur Grundierung. Ludwig Richters „Landschaft im Riesengebirge“ von 1839 zeigt solide Sprungbildung, wie ein altes Gemälde.

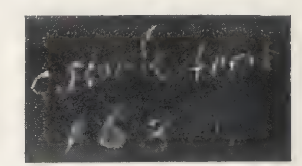
*) Zweite Auflage, S. 100 bis 122. Theorie der Sprungbildung und Beispiele. Gelegentlich sind auch A. W. Keims „Technische Mitteilungen für Malerei“ auf Sprungbildung an Gemälden zu sprechen gekommen.

Die oben gegebenen vereinzelten Beobachtungen mögen zur Anregung werden, daß einmal ganze Reihen von Bildern derselben Maler des 19. Jahrhunderts und früherer Zeiten aus der Richtung der Erhaltung und Sprungbildung kritisch beleuchtet werden. Soweit ich nach meinen bisherigen Erfahrungen sehen kann, wird dabei manch nützliches Ergebnis nicht nur für die Kunstgeschichte, sondern noch mehr für die Maltechnik der lebenden Maler zu gewinnen sein.

Landschaft von Claes v. d. Heck (Wiener Privatbesitz).

ZU CLAES VAN DER HECK.

Nicht unerwünscht kann es sein, die zahlreichen Künstler, die Heck, Hecke, van der Hecken geheißen haben, zu sondern. Wie ihre Namen, so schwimmen heute auch ihre Werke noch in einer ziemlich trüben kunstgeschichtlichen Brühe durcheinander. Zunächst sei festgestellt, daß die oben erwähnten Namen Heck usw. mit Eck, Eyck, Eycken und dergleichen nichts gemein haben. Dann wähle ich von den Heck einen aus, der sich in seiner Kunstweise nach sicheren Bildern umschreiben läßt. Es ist Niclas (das ist Claes) Heck oder van der Heck. Der „Nederlandsche Kunstbode" (II, S. 90) spricht von der malerischen Tätigkeit eines Mr. Claes van der Heck in Alkmar im Jahre 1613. Ohne Zweifel ist es derselbe Maler, der bei Van Mander (Fol. 300) Niclaes van der Heck aus dem Geschlechte des Maerten Heemskerck, ein Schüler Jan Naghels und ein guter Landschafter genannt wird (hierzu auch H. Hymans „Le livre des peintres de Carel van Mander", II, 348 f.), auch gewiß derselbe, der 1631 unter den Gründern der Alkmarschen Gilde angeführt wird und noch 1635 unter den Gildebrüdern vorkommt (vgl. Houbraken „De groote Schouburgh", II (1719), S. 8. De Groot „Arnold Houbraken und seine groote Schouburgh" (1893), S. 128, Nederlandsche Kunstbode, II, S. 121 nach Van der Willigen im „nederlandsche Spectator" von 1867, ferner Obreens Archief vor nederlandsche Kunstgeschiedenis, II, S. 32 und 34). Auf diesen Künstler, der zu den frühesten eigentlich holländischen Landschaftsmalern gehört, lassen sich mehrere Bildchen beziehen, deren eines anbei abgebildet wird. Es befindet sich in Wiener Privat-



besitz, wurde auf einer kleinen Wiener Versteigerung vom Jahre 1894 gesehen und war kurze Zeit bei Gerisch. Die Signatur, die gegen rechts unten in hellen gelblichen Zügen zu finden ist und die dem Putzwasser Widerstand leistet, wird in doppelter Größe nach photographischer Aufnahme, und zwar nicht retuschiert wiedergegeben. Die Felsen des Vordergrundes und Mittelgrundes sind tief braun. Die Ferne weist kalte, grünliche Töne auf. Zu beachten die punktierten Lichter an den Bäumen. In der Ferne rechts kommen auch gestrichelte Lichter vor. Der kniende Heilige, der nach dem geöffneten Himmel emporblickt und Wundmale aufweist, dürfte den Franziscus Seraphicus darstellen. Im Mittelgrunde ein zweiter heiliger Mönch. Die Malerei ist ein wenig fetter und substanziöser als die auf ungefähr gleichzeitigen flandrischen Bildern. Eichenbrettchen, Breite 31·5, Höhe 23 cm.

Ein nahezu gleich großes Stück mit der Signatur: C. Heck fecit und der Datierung 1630 hat sich mehrere Jahre lang im Besitze des Herrn Kustos und kaiserlichen Rates

Eduard Gerisch in Wien befunden. Dieses weitere beglaubigte Werk stellt die Versuchung des heiligen Antonius dar. Nach der Anordnung der vielen kleinen Figuren konnte man es trotz der nahezu gleichen Größe (0·31×0·225) nicht für ein eigentliches Gegenstück zu dem abgebildeten ansehen. In dem Antoniusbildchen zeigt sich Heck überdies mehr als ein später Nachfolger des H. Bosch und als ein Epigone des Hendrick Bles, ohne dem Erfindungsreichtum der genannten Hauptmeister nahe zu kommen. Heck bringt doch allzu viele Schlangen an, die noch dazu ungeschickt bewegt sind. Zur Charakteristik sei angemerkt, daß die näheren Gründe brandig braun waren, die ferneren ziemlich kühl grünlich.

Um bei den gesicherten Arbeiten zu bleiben, füge ich noch hinzu eine Landschaft in der städtischen Galerie zu Bamberg mit der Signatur: „C. Heck Inventer fecit 1616" (Nr. 145, neuestens als Karl Hoeck katalogisiert, großes Breitbild, 1839 im Katalog der Hemmerleinschen Sammlung auf S. 17 f. beschrieben). In seiner früheren Zeit scheint Claes van der Heck große Landschaften gemalt zu haben. Eine solche von 1613 wird im nederlandschen Kunstbode erwähnt.

Neben den aufgezählten signierten Stücken mache ich noch einige namhaft, die ich für Werke von Hecks Hand gehalten habe:

a) Das Bild im Rudolfinum zu Prag, Nr. 537, das sicher nicht von Patenier ist,

b) das Bildchen in der Augsburger Galerie, Nr. 512 (der älteren Kataloge, die es als Art des Jan Brueghel verzeichnen), mit den hellen, schlanken Figürchen in der Ferne,

c) im Schlosse zu Austerlitz eine kleine Landschaft mit einem großen Schloß auf einem Hügel (Notiz von 1895),

d) ein Bildchen im Stifte Sankt Florian.

Derlei Zuschreibungen aus Reisenotizen werden am besten von mehreren überprüft, und ich bin begierig, ob mir andere Beobachter Recht geben werden.

Vorläufig sind mir drei Bilder dieses C. Heck unbekannt geblieben, die aus den Jahren 1616, 1618 und 1620 stammen, und die nach De Groot im städtischen Museum zu Alkmar hängen.

Houbraken (II, S. 8) bespricht noch einen Sohn des Niclas van der Heck, und nennt ihn Marten Heemskerk van der Heck und Neffen des älteren Marten Heemskerk. Wie man diesen Houbrakenschen jüngeren Heck-Heemskerk mit dem Stammbaum der Heemskerk zusammenreimen soll, der bei van der Willigen gedruckt ist, bleibt mir unklar. Der jüngere Heck war (nach Houbraken) nur Landschaftsmaler, aber von geringerer Bedeutung als sein Vater. Der Sohn malte viele holländische Kastelle und Schlösser und besonders oft stellte er das Schloß Egmond dar. Eine solche Ansicht, vielleicht unter Beihilfe dieses jüngeren Heck gemalt, befindet sich seit 1885 im Ryksmuseum zu Amsterdam neben einer Ansicht der Abtei Egmond. Es sind schwache Bilder, und nur die Signatur auf einem derselben: C. Heck fecit 1638, führt auf die Vermutung, daß doch der ältere Heck daran den Hauptanteil hat. Man kennt das Todesjahr des Niclaes Heck noch nicht und muß wohl annehmen, daß er 1638 noch tätig war.

Schließlich erwähne ich noch ein Stück, das in der Hoet-Terwestenschen Katalogsammlung (III, S. 541) vorkommt als Bestandteil einer Versteigerung im Haag 1766. Es wird angeführt als „Een landschapje, door C. van Heck, op paneel; hoog 12, breet 14½ duimen". Nach Terwesten brachte es 12 Gulden. Bei Houbraken sind mehrere Bilder genannt, die nicht mehr nachgewiesen werden können.

Wir hätten zu Claes (v. d.) Heck also folgende Daten: 1604 wird er bei Van Mander schon wie ein fertiger Maler einer Erwähnung gewürdigt. Er mag also um 1570 geboren sein. Die Alkmarer Urkunden kennen ihn von 1613 bis 1635. Datierte Bilder reichen bis 1630, wie es scheint sogar bis 1638.

Was die Kunststufe dieses C. Heck betrifft, so liegt sie recht merklich unter der eines Paul Bril, Willem van Nieulandt, Gillis van Coninxloo, Denis van Aalsloot, Maerten Ryckaert; mit Jan Brueghel und Peeter Ghysels ist Heck nicht recht zu vergleichen, kaum mit Peeter Schoubroeck, der übrigens eine viel wärmere Färbung liebte. Wenn Van Mander den Claes van der Hecke gegen 1604 einen guten Maler, besonders in der Landschaft nennt, so möchte ich beachten, daß er wohl Arbeiten aus der besten Zeit des Meisters kannte und nicht solche aus der Spätzeit, wie sie uns jetzt vorliegen. Ist die Suche übrigens einmal begonnen, so findet sich wohl mit der Zeit noch manches, vielleicht auch eine Arbeit aus der Zeit, als Van Mander sein Schilderbook schrieb.

ANMERKUNGEN ZU F. OELENHAINZ.

Unlängst hatte ich Gelegenheit, nach Jahren wieder einmal die Gemälde durchzusuchen, die sich im fürstlich Schwarzenbergschen Palais zu Wien befinden. Manche

Verschiebungen fielen mir auf, und einige Gemälde, die mir früher nicht zu Gesicht gekommen waren, konnten betrachtet werden, unter anderen auch zwei große Bildnisse von der Hand des Malers Oelenhainz, der, in Württemberg geboren (zu Endingen 1745), jahrelang in Österreich tätig war. Er starb zu Pfalzburg am 5. November 1804. (Nach J. G. Meusels Archiv I. Bd., S. 205.*) Die Bilder im Palais Schwarzenberg stellen in ganzen lebensgroßen, aufrechtstehenden Figuren dar: den Fürsten Johann zu Schwarzenberg (er ist geboren 1742 und gestorben 1789) und dessen Gemahlin Eleonore (Gräfin Öttingen-Wallerstein, geboren 1747, gestorben 1795). Beide Bilder stammen aus dem Jahre 1788. Auf dem Porträt des Fürsten sah ich selbst links unten die Inschrift „F. Oelenhainz, Nr. 1788“, die noch ziemlich gut leserlich ist. Die Inschrift des Gegenstückes, das weniger leicht zugänglich ist, lautet nach Angabe des handschriftlichen Inventars ebenso. Fürst Johann zu Schwarzenberg ist im Ornat des Vließordens dargestellt, seine Gemahlin in reicher weißer Kleidung. (Beide Bilder sind auf Leinwand gemalt, breit und flüssig behandelt und messen in der Höhe 2·37, in der Breite 1·57 m). — Ich kann nicht umhin, Sr. Durchlaucht dem regierenden Herrn Fürsten Johann Adolf zu Schwarzenberg für die gütige Erlaubnis zur Besichtigung des Palastes meinen schuldigen Dank abzustatten.

Zahlreiche Bilder, die auf die fürstlichen Schlösser verteilt sind, bleiben mir unbekannt, obwohl ich auch wieder einiges davon gesehen habe, z. B. die großen Hammiltons, in Wien vor Jahren restauriert, ferner die Werke verschiedener Meister, die ehedem im Wiener Stadtpalais zu finden waren, aber seither nach Böhmen gewandert sind. Auch im Schlosse Krumau fand ich vor Jahren einige Gemälde. Ein vollständiges Verzeichnis des fürstlichen Bilderbesitzes wäre gewiß vielen Kunstfreunden erwünscht, und ich weiß, daß Herr Zentral-Archivdirektor Mörath viele Materialien dazu gesammelt hat. Er möge es verzeihen, wenn ich ein wenig zur Veröffentlichung dränge.

Aus demselben Jahre, in dem Oelenhainz das fürstliche Paar porträtiert hat, stammt auch das signierte und datierte Bildnis einer Wiener Bürgersfrau Pein, ein Gemälde, das 1880 in der Wiener historischen Porträtausstellung zu sehen war (Nr. 537). 1788 malte Oelenhainz auch den Stecher Jakob Schmutzer. Dieses Bild ist mir durch den Stich von Koloman Felner aus 1800 bekannt. In der erwähnten Porträtausstellung fand sich auch das Brustbild Franz Kapplers von der Hand des Malers Oelenhainz (Katalog Nr. 460, damals Eigentum L. Arlets in Wien, seither bei dessen Witwe). Das Kapplerbildnis, meines Wissens nicht datiert, mag ebenfalls aus den 1780er Jahren stammen. In dieses Jahrzehnt gehören auch das Jacobébildnis in der Wiener Akademie und das Brustbild eines Unbekannten in derselben Sammlung. Vermutlich ist auch das Wiener Stubenmädchen, das schon 1785 von Jacobé geschabt worden ist, in dasselbe Jahrzehnt zu setzen. 1789 fällt das Porträt des Dichters Schubart, das vor etwa zehn Jahren für die Stuttgarter Galerie angekauft wurde.

Wieder 1789 ist ein Gemälde entstanden, das badende Nymphen und ein am Ufer im Vordergrunde sitzendes entkleidetes Mädchen darstellt. Es ist mit folgenden Inschriften in größtem Folioformat geschabt: „F. Oelenhainz pinx 1789“, „G. Traunfellner sculp. 1799“ und „Das Original-Gemälde in der nämlichen Größe befindet sich in dem Kabinett S. Exzellenz des Herrn Grafen von Überaker“. Nahe heran in der Zeit reicht gewiß auch die Halbfigur des Schauspielers Christoph Gottlieb, die 1791 gestochen ist. Viel später fallen z. B. das Brustbild eines Alten im Harnisch und weitere Bildnisse aus der fürstlichen Familie Schwarzenberg, Halbfiguren in aufrecht gestelltem Oval, bekannt durch die Stiche von C. Pfeiffer aus dem Jahre 1797. Wie mir Herr Zentral-Archivdirektor Mörath gütigst mitteilt, sind mehrere gemalte Wiederholungen dieser Bildnisse in fürstlichem Besitze vorhanden, doch läßt man die Frage noch offen, wo sich die ersten Ausführungen befinden. Am 13. April 1797 erhielt der Maler aus der fürstlichen Hauptkasse in Wien für zwei Porträts S. Durchlaucht des regierenden Fürsten 135 Gulden ausbezahlt (nach Mörath). Auch Prinz Karl ist gegen 1798 von Oelenhainz gemalt worden, wie das große von Pichler 1798 geschabte Blatt durch seine Beischriften

---

*) Siehe auch die Nachträge zu Füßlis großem Künstlerlexikon S. 984 (mit Angaben, die noch nicht alle kritisch überprüft sind), ferner Uexküll „Entwurf einer Geschichte der bildenden Künste in Württemberg“ (benützt bei J. Dernjac „Zur Geschichte von Schönbrunn“), Ant. Weinkopf „Beschreibung der k. k. Akademie“ (Wien 1875), Frimmel „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“ I, S. 24, 72, III. Kapitel, S. 187 und IV, S. 7, 13, 111 ff., den Lützow-Gerisch-Dernjacschen Katalog der Wiener Akademiegalerie, die Kataloge der Ausstellung in der Wiener Akademie von 1877, der historischen Porträtausstellung im Wiener Künstlerhause 1880 und der der Schabkunstausstellung von 1874 im k. k. Österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien (Nr. 180 und 203, Abbildung des Wiener Stubenmädchens), Leopold Oelenhainz „Neuffer-Oelenhainzisches“ in der „Besonderen Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg“ vom 16. August 1901, Beck im „Diözesanarchiv von Schwaben“ 1902, Nr. 8, S. 117. — Die gewöhnlichen Nachschlagebücher bringen über F. Oelenhainz wenig oder gar nichts. Leopold Oelenhainz bereitet eine illustrierte Arbeit vor, von der ich mir Gutes verspreche.

mitteilt. Ich beabsichtige keinerlei Zusammenfassung der Werke des Oelenhainz, doch möchte ich noch in aller Kürze erwähnen, daß der berühmte Lavater von Oelenhainz porträtiert ist, und daß sich ein Bildnis des Dichters Alois Blumauer in gräflich Zichyschem Besitz zu Budapest befindet. Nachzuweisen bleiben neben anderen noch die Porträte des Rittmeisters Reger und des Kunstliebhabers Wölfeld (fast sicher ist Wefeld gemeint), die 1786 in der Wiener Akademie ausgestellt waren, denen man „viele Vorzüge" nachrühmte und die „wegen der frappanten Ähnlichkeit Lob und Beyfall" verdienten.*)

*) Hierzu Ratakowsky: „Bemerkungen und Erinnerungen über die ausgestellten Kunstwerke" (Wien 1786), S. 14. — Ein angeblich von Oelenhainz gemaltes Bildnis in der Nationalgalerie in Budapest hat sich vor einiger Zeit als signiertes Werk des Seybold erwiesen. — Die zwei Blätter mit je einem Landmädchen, nach Oelenhainz von F. V. Durmer gestochen, werden in der Literatur einige Male erwähnt. Sehr vornehm, van Dyck-artig aufgefaßt, ist ein Brustbild, das 1806 durch F. Kolb in großem Format vorzüglich und durch F. Niklas auf kleinerer Fläche weniger gut geschabt worden ist. Ich fand bisher keinen Zustand dieser Blätter, auf dem der Dargestellte genannt wäre. Quirin Mark hat nach Oelenhainz das Bildnis des Grafen Franz Kettler gestochen.

KLEINE FUNDE ZU JAKOB JORDAENS.

Das mäßig große Bild Nr. 2012 im Louvre, das von Jakob Jordaens gemalt ist, stellt angeblich die vier Evangelisten dar, einen jungen, der in einem Buche liest, und drei Greise, die augenscheinlich mit Aufmerksamkeit bei der Sache sind. Man könnte sie sich vorstellen als Zuhörer des vorlesenden Jünglings oder Knaben. Kein Symbol, wie es sonst die Evangelisten kennzeichnet, erhärtet die Annahme, daß diese gemeint sind, und ich äußerte vor einiger Zeit die Vermutung, es sei etwa der jugendliche Christus, im Tempel lehrend, dargestellt. Jordaens hat diesen Gegenstand gewiß einmal dargestellt, freilich in viel reicherer, prunkvollerer Entfaltung als im Louvrebild, das sehr früh fallen muß und noch Van Noorts Einfluß verrät. Er hat diesen Gegenstand bestimmt gegen 1663 gemalt, und zwar für die Hauptkirche von Furnes. Könnte er ihn nicht schon früher und etwas einfacher dargestellt haben? Ich möchte übrigens sachte vorgehen und selbst darauf hinweisen, daß das Bild im Louvre schon ziemlich lange, bevor es dahin gelangt war, die Deutung auf die vier Evangelisten erhalten hatte. 1753 befand sich das Werk im Nachlaß des Malers Philipp van Dyck im Haag (vgl. Hoet, III, S. 71). Der Versteigerungskatalog gibt die Abmessungen und sagt, es sei eine schöne Komposition gewesen. 1784 begegnet uns dasselbe Bild in der Vente der Sammlung Comte de Vaudreuil, aus der es um 4000 Livres in den Besitz des Königs gelangte. (Hierzu Ch. Blanc „Trésor de la curiosité" II, S. 97, und Engerand „Inventaire des Tableaux commandes et achetés par la direction des bâtiments du roi 1709—1792", S. 549 und 604ff.). Wieder erscheint es als Darstellung der vier Evangelisten. Und so wurde es auch seither katalogisiert. Aber soweit ich heute die Angelegenheit überblicke, liegt aus einer Zeit, die dem Leben des Jordaens nahe liegen würde, keinerlei Deutung des Bildes vor. Eine Überlegung ist es wohl wert, ob nicht die herkömmliche Deutung unrichtig sei. Das Louvrebild ist, ganz im Vorübergehen bemerkt, wie man weiß, von Guttenberg nach Naigeons Zeichnung gestochen. Eine versteckte Abbildung des Gemäldes findet sich im III. Bande der Zeitschrift „Pfennigmagazin".

Das Gemälde, das in Furnes gewesen und das ohne jeden Zweifel den jugendlichen Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel darstellt, befindet sich seit den Zeiten Napoleons I. in Mainz.*) Als Bestandteil der Hauptkirche Sankta Walburga zu Furnes ist es noch beschrieben in der „Méthode curieuse et facile pour la connoissence des tableaux" von 1772 (S. 273). Nach dem beschreibenden Katalog der Mainzer Sammlung, der um 1880 ohne Datum erschienen ist (S. 1 und 58), stammt das Bild aus der großen Beute Napoleons I. Damit stimmt es auffallend überein, wenn man in Furnes die Überlieferung festhält, das große Altarbild von Jordaens sei zur Zeit der französischen Invasion fortgekommen. Herr Bürgermeister von Furnes schrieb mir freundlichst auf meine Frage, ob das große Altarbild etwa noch in der Hauptkirche hänge, folgendes: Notre Eglise de Ste Walburge ne possède pas, on ne possède plus, des tableaux de Jordaens. Un grand nombre de tableaux ont disparu de nos Eglises pendant la période de l'invasion Française à la fin du dernier siècle.

Das Bild in Mainz ist, wie ich mir vor Jahren notiert habe, bezeichnet und datiert: „*Jc JoR* fec 1663." Es ist mit dieser Jahreszahl auch erwähnt in Woltmann und Woermanns „Geschichte der Malerei" (III, 475) und in den wertvollen Arbeiten von Rooses und Van den Branden.**)

*) In München die Skizze dazu.

**) Auf die sehr zersplitterte, aber sehr umfangreiche Jordaensliteratur komme ich später einmal zurück.

Ein Werk des Jordaens, das mit den Evangelisten ebensowenig zu tun hat, wie mit Christus im Tempel, ist das Diogenesbild der Dresdener Galerie. Ich vermute, daß es dasselbe Bild ist, das bei Hoet (I, 28) folgendermaßen als Bestandteil einer unbenannten Amsterdamer Versteigerung vom 20. April 1695 erwähnt ist: „Diogenes van Jordaens, een Kapitaelstuck.“ Man verkaufte es um 50 holländische Gulden, was in Vergleichung mit den geringen Preisen jener Auktion eher viel als wenig zu nennen ist.

AUSSTELLUNGEN UND KUNSTHANDEL.

In München kommen durch Hugo Helbing am 25. April Bilder von alten und modernen Meistern zur Versteigerung (illustrierter Katalog).

In Amsterdam werden am 3. Mai durch die Firma Frederik Muller & Cie. (Dir. Ant. W. M. Mensing) mehrere Gruppen vorzüglicher Werke versteigert, und zwar eine Reihe verschiedener Arbeiten von Jozef Israêls und Vincent van Gogh sowie andere moderne Gemälde. Unter den nahezu schon alten Meistern fallen auf B. C. Koekkoek und Schelfhout (Kataloge mit vorzüglichen und vielen Abbildungen). Einige alte Bilder werden schon in den Versteigerungen vom 26. bis 29. April feilgeboten.

In Wien stehen gegenwärtig die reichhaltigen Ausstellungen im Künstlerhause, in der Sezession und im Hagenbund offen. Über die Kunstschau im Künstlerhause hat Heft I einen kurzen Bericht gebracht. Nach Maßgabe des Raumes werden auch noch andere Unternehmungen besprochen. — Beim Kunsthändler Miethke war vor kurzem eine Ausstellung des Künstlerbundes „Sava“ zu sehen, und gegenwärtig hat dort der Maler Johann Viktor Krämer 145 Gemälde und Studien ausgestellt, die eine gute Übersicht über die Art des talentvollen Künstlers vermitteln. Anbei eine kleine Abbildung nach einem Krämerschen Werke.

Über Wiener Porzellanmalerei (noch mehr über Porzellanplastik) unterrichtet gegenwärtig eine große „Ausstellung von Altwiener Porzellan“ im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Ein großer Katalog liegt in zweiter verbesserter Auflage vor. Als Förderer des Unternehmens werden im Vorwort Prinz Franz Liechtenstein, Graf Vinzenz Latour und Prinz Chlodwig Hohenlohe genannt, an die sich eine lange Reihe von opferwilligen Ausstellern anschließt. Um die Durchführung der Ausstellung hat sich besonders Kustos Folnesics verdient gemacht. Von ihm rührt auch das Vorwort zum Katalog her, das in Kürze die Geschichte des Wiener Porzellans zusammenfaßt. Unter den Malern, die für die Wiener Fabrik gearbeitet haben, begegnet uns auch der Name des berühmten Miniaturmalers Daffinger.

Bei Gilhofer & Ranschburg sind vom 18. bis 24. April Kupferstiche und Miniaturen ausgestellt, die vom 25. an in den Geschäftsräumen der genannten Firma, I. Bognergasse 2, versteigert werden. Reich ausgestatteter Katalog.

Bilderpreise. Im Februar brachten bei der Versteigerung der Birchall-Collection in



London ein: J. von Ruisdaels „Gegend bei Haarlem“ nur (400 Guineen) 8600 Mark, drei gute Wouwermans 10.320, 3870 und 3635 Mark, Watteaus „Musiklektion“ nur 5805 Mark. — Die Vente Edmond Picard (bei J. und A. Le Roy Frères in Brüssel) erzielte unter anderen folgende Preise: Louis Artan: „Ostende“ 1800 Franken (erworben vom Brüsseler Museum), Th. Baron: „Rochers de Frène“ 4000 Franken (Antwerpener Museum). Andere Baronsche Bilder hielten sich zwischen 1300 und 280 Franken. Ein Hipp. Boulenger ging um 500 Franken ans Brüsseler Museum. Eine kleine Landschaft von Corot 820 Franken,

ein etwas größerer G. Courbet 525 Franken. Géricault, kleiner „Guillotiné" 1200 Franken (Brüsseler Museum). Zwei Goya um 2100 und 2000 Franken. E. Jsabeys Bildnis der der George Sand 3000 Franken. Laermans Le Sentier 1500 Franken. Smits „La lettre à Metella 760 Franken (Brüsseler Museum). Theo von Rysselberghe „Mandoliniste" 430 Franken. Verwées großes Bild „Bétail en prairie au bord de l'Escaut" brachte es auf 8000 Franken.

Th. C. und J. d. A.

RUNDSCHAU.

Berlin. In der weitbekannten Kunstsammlung des Geheimen Rates Professors von Kaufmann hat ein, wenngleich kurz dauernder Brand manchen Schaden angerichtet, auch an Bildern, und ich nehme Anlaß, diesen Fall sogleich als neues Beispiel denen beizufügen, die im ersten Heft im Artikel „Bilderschicksale" erwähnt worden sind.

Gyulafehervár. Ein kleines, dem Stil nach oberdeutsch anmutendes, vermutlich aber in Ungarn entstandenes Altarwerk aus dem Besitze S. E. des Bischofs von Siebenbürgen Grafen Majláth ist dem neu zu gründenden Diözesanmuseum zu Gyulafehervár in Ungarn zugewiesen worden. Das Mittelbild bringt ein Selbdritt zur Darstellung, verbunden mit Gottvater und der Taube. Auf den Flügeln mehrere einzelne Heiligenfiguren, jede für sich in einem Felde. Dem Stile nach gehört das Werk ins 16. Jahrhundert, wohl noch in die erste Hälfte, wenn nicht etwa durch ein Nachschleppen älterer Überlieferungen bei einem später entstandenen Werke ein altertümlicher Eindruck hervorgerufen wird. Das erwähnte Altarwerk stammt aus Siebenbürgen und verrät einen gewissen allgemeinen kunstgeschichtlichen Zusammenhang mit dem Kaschauer Altar im Budapester Nationalmuseum, ohne ihm in der Qualität gleich zu kommen. Gegenwärtig wird das zum Teil zerfallene und unscheinbar gewordene Werk in Wien einigermaßen gesäubert und in einen museumsfähigen Zustand gebracht.

Köln. Die Galerie im Museum Wallraf-Richartz ist durch A. Böcklins: „Burg am Meere, von Piraten erobert" bereichert worden (freundliche Mitteilung Dr. Poppelreuters).

Leiden. Das städtische Museum hat von Kleinberger einen Jan van Goyen angekauft, auf dem eine Ansicht der Stadt Leiden zu sehen ist. Das Bild trägt van Goyens Monogramm und die Jahreszahl 1650 (Bulletin, uitgegeven door den nederlandschen oudheidkundigen, Bond V, S. 51).

London. Über die Ausstellung der „Old masters" im Burlingtonhouse äußern sich A. Bredius in „De nederlandsche Spectator" (1904, Nr. 13) und Louise M. Richter in der Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung" (1904, Nr. 67). Sir Thomas Lawrence herrscht diesmal vor, man meint sogar mehr, als es erwünscht war. Daneben gibt es aber, nach den Berichten zu schließen, doch auch viele sehr willkommene ältere Meister. Ein Tondo von Filippino Lippi (aus dem Besitze M. H. P. Warrens) wird allgemein geschätzt. Andere berühmte Namen, die in der Ausstellung vorkamen, sind noch Piero di Cosimo, Bazzi, Canaletto. Den Hobbema der Sammlung Sanderson, ein Bild, das ehedem bei Demidoff gewesen, hält Bredius für eine Arbeit des Amsterdamers Jan van Kessel.

Wien. Die noch junge Sammlung Emil Weinberger ist vor kurzem durch ein Bild bereichert worden, das 1902 aus Colnaghis Besitz in die Leihausstellung nach Brügge gekommen war und dort die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten auf sich gezogen hat. Es ist die Halbfigur eines Sanct Lukas (Nr. 187 des Brügger Kataloges) von porträtartigem Charakter. De Loo (Hulin) vermutet in diesem Bilde das Selbstporträt des Adriaen Ysenbrandt. Ohne mich in Vermutungen einzulassen, weise ich das Bild in die Gruppe des sogenannten Pseudo-Mostaert, den man, wie ich meine, mit Recht in die Gefolgschaft des Gerard David einreiht. Max J. Friedländer in seiner eingehenden Besprechung der Brügger Ausstellung im „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1902 (Sonderabdruck, S. 25) nennt das Bild „eine tüchtige Arbeit des Meisters". Man kann diese ästhetische Schätzung beibehalten, wenn man das Bild nicht gerade mit einem Gerard David vergleicht.

Der Wiener Gemäldebesitz ist im Laufe der Wintersaison um einige beachtenswerte niederländische Bilder vermehrt worden, die Baron Hans von Eichhoff aus Mähren hierher gezogen hat.

AUS DER LITERATUR.

G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstlerlexikon. (Unveränderter Abdruck der ersten Auflage.) Linz a. D., E. Mareis 1904. Lieferung 1 und 2.

Versendet wurde jüngst der Prospekt eines neuen „niederländischen Künstlerlexikons" d. i. eines Lexikons niederländischer Künstler von Dr. Alfred v. Wurzbach. Wien, Halm

und Goldmann, Leipzig, kunsthistorischer Verlag.

Artur Jellinek: Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. I. Band, Jahrgang 1902, Berlin, B. Behr 1903. 366 Seiten, 8°.

Zeitschrift „Oud Holland, nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der nederlandsche Kunst, Letterkunde, Nijverheid enz.", geleitet von A. Bredius und E. W. Moes. 4°. 21. Jahrgang, 1902, Lieferung 1—3.

„Bulletin, uitgegeven door den nederlandschen Oudheidkundigen Bond." Amsterdam, Johannes Müller. 8°. 5. Jahrgang, Februar und März 1904.

A. W. Keim: Technische Mitteilungen für Malerei (Jahrgang XX, Nr. 19).

„Neue Kunst", herausgegeben von der „Photographischen Gesellschaft", Berlin. 4°. Heft 1.

NOTIZEN.

Ad. Venturi veröffentlicht im „L'Arte" (VII, S. 61 ff.) drei Gemälde aus der Sammlung des Principe Drago in Rom.

In derselben Zeitschrift (VII, S. 73 ff.) behandelt Enrico Brunelli die Gemälde im Palazzo Caregiani in Venedig.

„The Studio" vom 15. März. Artikel von Axel Tallberg „Modern painting in Sweden" und H. Frantz „Modern french pastellists".

„L'illustration" (Nr. 3186) bringt das Bildnis des neuen Pariser Akademikers Carolus-Duran und daneben Abbildungen von Gemälden des Gefeierten. Carolus-Duran nimmt den Platz in der Akademie ein, der durch Gérômes Tod frei geworden ist.

„The Art Journal" von 1904. Artikel über John Lavery, George Stubbs, A. Böcklin, Le Sidaner, Rodin, Ch. Towne. Eine Abbildung des Alessio Baldovinetti im Louvre.

„Die Kunst für Alle" (F. Schwarz, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München) bildet in Heft 14 ein Brustbild von Max Kurzweil in Farbendruck nach. — Umfassender Ausstellungskalender. Das Heft ist im übrigen hauptsächlich dem Bildhauer Rudolf Weyr gewidmet.

Mehrere Jahre lang ist in der „Chronique des arts et de la curiosité" eine Artikelreihe erschienen unter dem Titel „Quelques tableaux de maîtres rares". Dann brachten „Helbings Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel" eine Kette von Mitteilungen über „Bilder von seltenen Meistern". Daran schließt sich in neuester Zeit eine Studie von Pietro Toesca in Venturis „L'Arte" (VII, S. 49 ff.). Sie behandelt einige „Umili pittori Fiorentini del principio del quattro cento".

Über einen bisher wenig beachteten Sienesen des Trecento, über Bartolomeo Bulgarini, einen Schüler Pietro Lorenzettis, macht Attilio Rossi in Venturis „L'Arte" (VII, S. 19 ff.) wichtige Mitteilungen, an die sich weitere über Sano di Pietro anreihen.

Die „Zeitschrift für bildende Kunst" (E. A. Seemann, Leipzig) enthält in Heft 7 eine Studie über den Crucifixus von Matthias Grünewald in Karlsruhe (Fr. Rieffel), einen Artikel von Emil Sigerus über die Galerie in Hermannstadt, einen weiteren von F. Becker über Franz Pernat, endlich einen über die Lürmannsche Galerie von Gustav Pauli.

Im Beiblatt „Der Kunsthandel" zahlreiche Mitteilungen über Auktionen und Sammlungen.

Ein reich illustriertes Heft von „L'art flamand et hollandais" (einer neubegründeten Zeitschrift) befaßt sich ausschließlich mit dem Maler-Bildhauer Constantin Meunier.

TODESFÄLLE.

(Einige ausführliche Nachrufe bleiben vorbehalten.)

Hingegangen sind: Am 6. März die Malerin Hermine Munsch in Wien (Nekrologe in den Wiener Tagesblättern). — Am 7. März Maler Rudolf Müller zu Reichenberg in Böhmen („Münchener Neueste Nachrichten", „Wiener Montagsrevue"). — Am 15. März der Maler Mosè Bianchi in Monza („La Domenica del Corriere" und J. J. Webers „Illustrierte Zeitung"). — Am 27. März Maler Ferdinand Pauwels in Blasewitz bei Dresden (Tagesblätter vom Ende des März). — Am 28. März Maler Karl Weysser in Heidelberg (Tagesblatt „Die Zeit"). Am 29. März Maler Bernhard Fiedler in Triest („Neues Wiener Abendblatt"). — Am 31. März Maler Jos. Fux in Wien (Wiener Tagesblätter). — Am 3. April Maler Hubert Sattler in Wien (Partezettel in der „Neuen Freien Presse" vom 6. April) — Am 8. April Maler Friedrich Wailand in Wien („Neues Wiener Tagblatt" vom 9. und „Illustriertes Wiener Extrablatt" vom 12. April). — Vor etwa zwei Wochen verschied der Direktor der „Musei artistici municipali", Cavaliere G. B. Vittadini zu Mailand („Corriere della sera" vom 3. am 4. April). — Mit dem russischen Admiralschiff „Petropawlowsk" vor Port Arthur zugrunde gegangen der russische Maler Wasil Wereschtschagin.

BRIEFKASTEN.

M. L. D Paris. Die zwei kleinen altfranzösischen Bildnisse aus der Galerie Brunsvick sind bei der Versteigerung dieser Sammlung im November 1902 durch Adolf Pick für den bekannten Sportsmann und Amateur Nikolaus von Szemere erworben worden. Sie befinden sich gegenwärtig in Budapest.

Mme l. B. d. W. Paris. Die kleine Photographie ist durch das Siegeln beschädigt worden. Ohne Besichtigung des Originals wäre übrigens auch bei unversehrter Photographie keine Entscheidung möglich.

Mme S. Wien. Zunächst werden Ihnen die Kataloge der Budapester Leihausstellung von 1888 und 1902 gute Dienste tun. Ich kann Ihnen aber Einzelnes nicht vermitteln.

Me le M., Furnes. Ich war überbeschäftigt und konnte bisher zu einem Briefe nicht Zeit finden. Das heutige Heft bringt eine Notiz über den Gegenstand.

H. Ad. W. Schweidnitz. Bitte, vergeben Sie mein langes Schweigen. Die gesendete Photographie erlaubt mir keine bestimmte Deutung, doch meine ich, Sie sollen bei Ovid und Lukian nachsuchen.

Frl. M. R. L. Auch mein Heft „Gemalte Galerien" ist in den Verlag von Georg Müller (München, Königinstraße 59) übergegangen. Im ersten Heft der „Blätter für Gemäldekunde", in der letzten Zeile des Briefkastens soll es heißen: „Modernste Kunst" statt moderne Kunst.

H. F. D. in W. „Die Blätter für Gemäldekunde" sind keine Zeitschrift, sondern ein Lieferungswerk, das nur ganz äußerlich die Form etwa von Monatsheften benützt. Daher wird auch kein Abonnement eingehoben. Doch steht es Ihnen frei wie bei jedem Lieferungswerk, sich in irgend einer Buchhandlung für die folgenden Hefte vormerken zu lassen.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 Krone 20 h = 1 Mark.
Klischees der „Graphische Union". Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON

Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. PANIGLG. 1.

1904. MAI. Heft 3.



Jan Tilens: Landschaft mit der Jagd der Diana. — Herbertsche Sammlung in Kirchbichl bei Wolfsberg.

Die Abbildung eines Jan Tilens mit echter Signatur dürfte meinen Lesern nicht unwillkommen sein. Tilens ist ein gar seltener flandrischer Meister, und die Literatur kennt als sichere Werke neben den Stücken der Berliner, Kasseler und Wiener Galerie nur noch eine Landschaft in der Sammlung Glitza zu Hamburg und das oben abgebildete Werk aus der Sammlung Herbert zu Kirchbichl in Kärnten. Diese Privatgalerie enthält mehr als ein gutes und kunstgeschichtlich beachtenswertes Stück, und ich mache hiermit neuerlich auf sie aufmerksam, nachdem die Mitteilungen, die über die Sammlung Herbert in der Zeitschrift „Carinthia" von 1859 und 1897 erschienen sind, sowie kurze Erwähnungen einzelner Bilder schon wieder vergessen sind. Als ich die Gemälde in Kirchbichl vor Jahren kennen lernte, wurden mir als frühere Besitzer des Tilens genannt: die Wiener Sammler Eisvogel und Rosthorn. Ich will nicht versäumen, für diese Anhaltspunkte sowie für die gütigst übermittelte Photo-

graphie bestens zu danken. Weitere Mitteilungen über die Sammlung und das Bild des Tilens seien der Zeit vorbehalten, wenn das längst vorbereitete beschreibende kritische Verzeichnis vom kunstfreundlichen Besitzer einmal veröffentlicht sein wird. Die älteren kleinen Kataloge sind längst überholt, wie denn auch anzumerken ist, daß die abgebildete Landschaft früher als Werk des Jan Philipps van Thielen und nicht als Jan Tielens geführt wurde. (So im Katalog von 1871, S. 6. Als Jan Tilens erwähnt in meiner „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen", I, S. 512. Das abgebildete Gemälde ist 1·35 m breit und 0·72 m hoch.)

EINIGE WERKE DER SOFONISBA ANGUISSOLA.

Im Frühlinge 1902 zeigte mir Doktor Madsen in Kopenhagen die photographische Nachbildung eines Gemäldes der dänischen Sammlung Hage auf Nivaagaard. Was ich davon halte, fragte er. Nachbildungen erlauben zwar keine Bestimmung, erwiderte ich, aber ich kann die Vermutung nicht verschweigen, daß es sich da um ein Werk der Sofonisba Anguissola handle; denn ebenso die Gesichtstypen, wie die Anordnung des Bildes weisen in die Richtung dieser berühmten Cremoneser Malerin. Mitten im Bilde sitzt ein Mann mittleren Alters. Hinter ihm, fast neben ihm, vom Beschauer aus links, steht ein junges Mädchen, dessen Gesichtszüge und Kleidung mit wenigen Varianten auf sicheren Werken der Sofonisba Anguissola wiederkehren. Rechts im Bilde steht ein Knabe, dessen Zugehörigkeit zur selben Familie nicht zu verkennen ist. Weniger wesentlich sind die Landschaft und rechts unten im Vordergrunde ein Hund. Wir, Madsen und ich, gingen zu anderen Bildern über, und die Angelegenheit beruhte einige Zeit auf sich, bis ich mir von Madsen brieflich eine Nachbildung des Gemäldes erbat. Diese wurde mir mit sehr dankenswerter Liebenswürdigkeit gesendet, und aus dem Begleitschreiben ersah ich, daß Madsen die Zeit nicht unbenützt hatte verstreichen lassen. Er teilte mir mit, das erwähnte Familienbild sei bei Vasari als Werk der Sofonisba Anguissola beschrieben und es sei auch ein eigenhändiges Werk dieser Malerin, mit deren bekanntem Bilde der schachspielenden Mädchen er es vor kurzem verglichen habe. Das Original in Nivaagaard ist mir bis heute noch nicht bekannt geworden, doch hege ich zu Madsens Vergleichung alles Vertrauen. Auch die Beschreibung bei Vasari paßt so trefflich zum Bilde*), daß ich an der Autorschaft der Sofonisba Anguissola kaum zweifeln kann. Nach dieser Beschreibung erfährt man auch, daß auf dem Bilde der dänischen Sammlung der Vater der Malerin, ihre Schwester Minerva und ihr Brüderchen Asdrubale dargestellt sind Auf Seite 39 die Abbildung des Gemäldes.

In neuester Zeit fand ich im Wiener Kunsthandel (im Besitze Heinrich Leitners) ein anderes Familienbildnis, das jedenfalls in irgend einem faßbaren Zusammenhang mit Sofonisba Anguissola steht. (Auf S. 40 eine Abbildung.)

*) Vasari schreibt in seinen Erörterungen über die genannte Malerin (Milanesis Ausgabe VI, 498): „In un altro quadro si vede ritratto dalla medesima Sofonisba il signor Amilcare suo padre, che ha da un lato una figliuola di lui, sua sorella, chiamata Minerva, che in pitture e in lettere fu rara, e dall'altro Astrubale figliuolo del medesimo, ed a loro fratello."



Sofonisba Anguissola: Gemälde in der Galerie Hage zu Nivaagaard in Dänemark

Mag es ein stark mitgenommenes Original sein, oder eine alte Kopie, so viel scheint mir fest zu stehen, daß es eine Komposition der berühmten Malerin widergibt, die sich hier im Bilde rechts selbst dargestellt hat. Die Gesichtszüge sind die der alternden Sofonisba und das Kostüm ist ebenfalls das, wie es von den Mädchen der Familie getragen wurde. Man erblickt sie in halber Figur rechts im Bilde. Vorne mitten ein junges Mädchen, wohl noch kindlichen Alters, das Tauben vor sich hält. Sofonisba legt ihre linke Hand auf eine der Tauben. Einen ziemlich symmetrischen Abschluß der Gruppe nach links bildet die Halbfigur eines Mannes in mittlerem Alter. Seine Gesichtszüge sind mir fremd, wogegen die Kleine im Vordergrunde aus der Familie der Anguissola stammen könnte. Eine Vermutung, die ich vorläufig nicht beweisen kann, wäre die, daß links ein Schwager und mitten eine kleine Nichte der Malerin Sofonisba dargestellt sind. Zwei Schwestern der Sofonisba waren ja verheiratet. Die Haltung und Form der Hände entspricht gänzlich dem, was man an sicheren Arbeiten der Sofonisba bemerken kann. Des besonderen erinnere ich an das große Schachspiel und an den Stich mit der wunderlichen Alten.



Gemälde im Besitze Heinrich Leitners.

In der kaiserlichen Galerie zu Wien befindet sich ein kleines Selbstbildnis der jugendlichen Sofonisba Anguissola aus dem Jahre 1554. Es ist das früheste Porträt der Künstlerin, das man bis jetzt kennt. Das späteste ist von Van Dycks Hand gezeichnet und stammt aus dem Jahre 1624, das ist aus der Zeit, als Van Dyck in Italien war. Die Federzeichnung, die sich in Van Dycks Skizzenbuch vorfindet, ist von Bemerkungen begleitet, aus denen hervorgeht, daß Sofonisba Anguissola am 12. Juli 1624 gezeichnet wurde, daß sie damals 96 Jahre zählte, noch geistig frisch, aber erblindet war. Die Zeichnung charakterisiert in wenigen, ungemein geistreich und sicher gezogenen Strichen die Matrone, die von der vollen Form ihrer jungen Tage nichts mehr gerettet hat und vorgebeugt und abgemagert im Lehnstuhl sitzt.*)

Zwischen diese beiden Bildnisse fallen der Zeit nach mehrere andere, z. B. eines, das man in die Schule der Carraccis schieben will, im Neapeler Museum (Saal I, Nr. 6). Ob es wohl ein Selbstbildnis ist? Die Künstlerin ist da in lebensgroßer Halbfigur dargestellt, aus dem Bilde blickend. Die Hände liegen auf dem Spinett. Dieses Porträt dürfte nicht viel später entstanden sein, als das Selbstbildnis in

*) Diese Zeichnung ist abgebildet im „Archivio storico dell' arte" von 1895. Das ganze Van Dycksche Skizzenbuch wurde durch M. L. Cust in London veröffentlicht. Van Dycks Besuch bei der Künstlerin ist wiederholt in der Literatur erwähnt, u. a. auch bei Guiffrey „Van Dyck" (1882, S. 48). Nicht zu übersehen H. Hymans „Quelques notes sur Van Dyck" (1899, S. 11).

Wien. Das Bild in Neapel scheint dasselbe zu sein, das um 1680 im Palazzo del giardino zu Parma gehangen hat.*) Ebendort befand sich zur selben Zeit das Hauptwerk unter den erhaltenen Bildern der Sofonisba Anguissola, die große Schachpartie, bekannt als Bestandteil der Raczynskischen Sammlung. Auch dieses Bild war eine Zeitlang in Neapel gewesen. Dort hat es der Dilettant im Kupferstich Denon gesehen und nachgebildet, als er um 1770 der französischen Gesandtschaft am neapolitanischen Hofe als Attaché zugeteilt war. In der Folge gelangte das Bild an Lucien Bonaparte, von dem es Graf A. Raczynski um 3000 Franken gekauft hat.**) Jahrelang war es im Palais Raczynski zu Berlin aufgestellt (dort habe ich es 1880 kennen gelernt), später kam es mit der ganzen gräflichen Sammlung in die obersten Räume der Berliner Nationalgalerie, und 1903 machte es wieder mit der ganzen Sammlung die Wanderung nach Posen mit. Auf diesem Bilde, das man bei einiger Nachsicht mit den Schwächen der Zeichnung ein recht gutes, interessantes, gewiß ein sehr liebenswürdig erfundenes Werk nennen kann, hat sich Sofonisba selbst mit ihren Schwestern dargestellt.

Noch andere Selbstbildnisse sind bei Campori beschrieben, wieder andere sind in allbekannten Galerien erhalten, z. B. eines im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand. Ein Anguissolabildnis aus späterer Zeit befindet sich in der Galerie Borghese zu Rom. Auch dieses ist beschrieben und abgebildet.***)

Vor einigen Jahren meinte ich eine Kopie nach einem Bilde der Sofonisba Anguissola in Wien beim Händler Hirschler gesehen zu haben. Das erwähnte Stück trug eine falsche Signatur: José de . . . Morales. Es schien mir nach der Komposition und Darstellung auf unsere cremonesische Malerin hinzuweisen. Zwei junge Damen und zwei Kinder bei einem Spinett waren in lebensgroßen Brustbildern und Halbfiguren dargestellt. Daß Bilder aus dem Kreise der Anguissola, Kopien nach ihr, auch Originale von ihrer Hand mit Spanien in Verbindung gebracht werden, kann uns nicht wundernehmen. Die Künstlerin hat doch eine Zeit am spanischen Hofe gelebt und gemalt, wohin sie 1559 berufen worden war. Danach möchte ich auch ein bisher verkanntes Bild, das man für spanisch gehalten hat, auf unsere Cremoneser Künstlerin beziehen. Ich meine das merkwürdige Genrebild mit den zwei Kindern, das in der gräflich Brunsvickschen Galerie als Murillo gegolten hat und später einfach als spanisches Bild katalogisiert wurde. Der Versteigerungskatalog von 1902 beschreibt es, wie folgt: „Ein junges Mädchen sucht einen kleinen Knaben, wohl ihren Bruder, zu trösten, den eine Seekrabbe gezwickt hat.“ Es war ein Breitbild mit ungefähr lebensgroßen Kniestücken. Daß das vorliegende Bild gerade von Sofonisba Anguissola selbst gemalt ist, kann ich nicht beweisen, aber nach der Malweise ist diese Annahme recht plausibel. Ganz gewiß aber hängt die Komposition mit einer Zeichnung der Anguissola zusammen. Denn schon Vasari beschreibt eine Zeichnung der Sofonisba mit derselben Darstellung, wie sie sich auf dem Bilde der Galerie Brunsvick fand. Die Beschreibung der Zeichnung steht im Leben der Properzia de Rossi (Vasari,

---

*) Das Inventar, in dem es vorkommt, ist durch Campori veröffentlicht worden in der „Raccolta di Cataloghi ed inventarii inediti“ (1870, S. 230).

**) Nach den Mitteilungen des Besitzers im Katalog, der nach Raczynskis Tod erst gedruckt wurde (1876).

***) Vgl. die Studie von Fournier-Sarlovèz, die 1899 in „Revue de l'art ancien et moderne“ erschienen ist und auch in einer Sonderausgabe vorliegt.

Milanesis Ausgabe, V, S. 81). Das Bild der ehemaligen Galerie Brunsvick wurde 1903 aus Holzmann-Schwediauerschem Besitz in Nizza versteigert.

In der Schleißheimer Galerie dürfte der männliche Kopf Nr. 1002 von Sofonisba selbst, oder von einer Hand gemalt sein, die der Anguissola ganz nahe steht.

Ein kleines weibliches Brustbild, das mir von einer der malenden Schwestern unserer Sofonisba herzustammen scheint, befindet sich in der Sammlung Ludwig Wittgenstein in Wien. Das Gesichtchen ist fast dasselbe, wie auf einem Bildnis von Sofonisbas Hand in der Galerie Leuchtenberg*.)

Der Kundige weiß es, daß man heute ein ansehnliches Buch schreiben müßte, um alles gründlich durchzusprechen, was die berühmte Malerin betrifft. Auf dieses Ziel gehe ich nicht los. Ich wollte nur auf einige Punkte aufmerksam machen, die in der bisherigen Literatur übersehen sind**.)

*) Dieses ist abgebildet in der Zeitschrift „L'Arte", Bd. VI, S. 342.

**) Die alte Literatur über Sofonisba Anguissola mit Ausnahme der Nachträge zu Füßlis großem Lexikon ist bei Julius Meyer im Künstlerlexikon Bd. II benützt und genannt. Seither ist als weitere Literatur zu beachten „Zeitschrift für bildende Kunst", X, S. 208. Morellis „Kunstkritische Studien" (Morellis Erörterungen über das Datum der Geburt Sofonisbas sind überholt. Wenn Sofonisba 1624 sechsundneunzig Jahre alt war, wie Van Dyck notiert hat, so müßte sie 1528 geboren sein). Redford: Art Sales, Mireur: Dictionnaire des ventes, Frimmel: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, I, S. 107, 207 und 375, sowie die ebendort benützte Literatur. Die Arbeiten von Fournier-Sarlovèz und Cust sind oben genannt. Im kleinen Katalog der Wiener Galerie Fries von 1826 kommt, leider ohne jede Beschreibung, ein Eigenbildnis der Sofonisba vor (Nr. 40).

FRANS BOELS.

Eine Gemäldesammlung, die reich an seltenen Meistern ist, liegt ziemlich abseits von den gewöhnlichen Wegen der Kunstgelehrten. Es ist die Baron Brukenthalsche Galerie zu Hermannstadt, die erst so gut wie neu entdeckt werden mußte, bevor fremde Bilderfreunde sich dort einfanden. Dann freilich staunten sie gewöhnlich darüber, was alles dort solange vergessen war, im fernen Siebenbürgen.*) Viele Gemälde von hohem Kunstwert, darunter das kleine Bildnis von Jan van Eyck, das seit der Ausstellung in Brügge von 1902 weltbekannt geworden ist, ganze Reihen feiner und guter Stücke aus vielen Richtungen der Malerei des XV., XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Ich greife heute nunmehr einen Namen heraus, den man bis 1894 überhaupt nur aus der Van Mander-Literatur und aus einigen alten Inventaren kannte, zu dem ich aber heute nicht weniger als sieben sicher benannte Werke beibringen kann. Sie werden der Reihe nach abgebildet. Der seltene Künstler, den ich meine, heißt Frans Boels und war Stiefsohn des bekannten Malers Hans Bol. Seine Malweise ist der des Stiefvaters verwandt, auch wenn man bald bemerkt, daß er weniger geschickt erfindet, weniger sicher zeichnet und weniger fein den Pinsel führt, als der Vorgänger Hans Bol. Diesen werden wir uns nach all dem, was heute über die beiden aufzufinden ist, als Lehrer des Stiefsohnes vorzustellen haben.

Van Mander teilt in seinem Schilderboek (1604, Fol. 260b) im Abschnitt über Hans Bol mit, daß dieser Bol eine Witwe heiratete, die ihm ein Kind in die Ehe mitbrachte namens Frans Boels. Dieser war Schüler des Hans Bol und illuminierte nette kleine Landschaften. Wenige Jahre nach seinem Stiefvater starb er. (Hy hadde noyt maer een Huysvrouw die hy trouwde, een weduwe wesende, daer hy geen Kinderen by en hadde, dan sy had een voorkind, geheeten Frans Boels, die Bols Discipel was, een ook seer nette Landtschapkens van Verlichterye dede, is ook weynich Jaren nae syn Stiefvader gestorven.) Einige Zeilen früher teilt Van Mander als Todesjahr des Hans Bol 1593 mit, wonach man annehmen kann, daß der Stiefsohn um 1595 gestorben ist: wenige Jahre nach seinem Stiefvater.

*) Vergleiche hierzu die Kataloge, die angeführt sind bei Frimmel in den kleinen Galeriestudien, 2. Folge, Heft I, und in desselben Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, im Abschnitt über Brukenthals Gemäldesammlung, über eine Galerie, die ja zum Teil von Wien nach Hermannstadt gelangt ist. In neuester Zeit erschien ein prächtiges Werk mit Lichtdrucken: M. Csaki, Die Br. Brukenthalsche Gemäldesammlung 1803—1903; vgl. auch Zeitschrift für bildende Kunst, April 1904 (E. Sigerus).

In der französischen Ausgabe des Schilderboek*) und in der Geschichte der Malerei in Mecheln**) wird noch darauf hingewiesen oder angenommen, daß von Franz Boels keine Werke bekannt wären. 1894 machte ich im „Siebenbürgisch deutschen Tagblatt" (Nummer vom 21. November) auf drei signierte Werke des Boels in der Brukenthalschen Galerie aufmerksam, die früher unter anderen Namen katalogisiert waren und die ich später auch im Repertorium zur Kunstwissenschaft besprach, als die Photographien nach den kleinen Stücken im Verlag von J. Michaëlis in Hermannstadt erschienen waren und die Bildchen mir wieder in Erinnerung gebracht hatten (Bd. XIX, S. 115 f.).



Fr. Boels: Miniatur in Hermannstadt (1).

Es sind die drei ersten, die anbei abgebildet werden, und zu deren Beschreibung ich folgendes beitrage:

1. Gebirgslandschaft mit mythologischen Figuren. Links eine hohe steinerne Brücke mit zwei Bogen. Rechts zwischen den zwei laufenden Figuren in feiner Goldschrift die Signatur „· FR. Bōls · 1588 ·". Gouache. Pergament auf Kupfer Br. 0·21, H. 0·14.

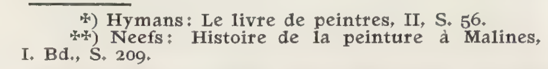
2. Felsige Landschaft mit Jäger und Hund zur Linken. Rechts in den mittleren Gründen ein Wasserfall und davor eine Holzbrücke. Links unten in feinen schwarzen Zügen die Bezeichnung „ · F. Bōls · 158 · ". Die letzte Ziffer schien mir unsicher. Nach Angabe des neuesten Kataloges wäre 1587 zu lesen. Abermals Gouache und Pergament auf Kupfer. Br. 0·21, H. 0·14.

3. Gebirgslandschaft mit drei Männern rechts im Vordergrunde, die nach dem Mittelgrunde zu schreiten. Gouache auf Pergament. Queroval 0·14,5 × 0·11. Ich konnte darauf nur mehr Reste einer Goldschrift bemerken, doch kann ich nicht im mindesten daran zweifeln, daß es die Reste der Boelsschen Signatur sind. Die Nachbildung geschieht in diesem Falle fast in der Größe des Originals, um Vergleichungen leichter zu gestalten.

Die folgenden vier Landschaften befinden sich im Nationalmuseum zu



Fr. Boels: Miniatur in Hermannstadt (2).



*) Hymans: Le livre de peintres, II, S. 56.

**) Neefs: Histoire de la peinture à Malines, I. Bd., S. 209.

Stockholm, sind in einem Anhang zum kleinen schwedischen Katalog von Goethe verzeichnet und vor kurzem im Repertorium für Kunstwissenschaft erwähnt (XXVI, S. 135). Für die Nachbildungen bin ich Herrn Dr. Georg Goethe in Stockholm zu vielem Dank verpflichtet. Auch die nachfolgenden Beschreibungen gehen auf Goethes Mitteilungen zurück.

4. Frühling. Landschaft mit vielen Figuren. Im Mittelgrunde ein Schloß mit Turm. Im Schloßgraben schwimmen Schwäne; eine Barke hält an der Treppe. Außerhalb auf der Wiese tanzende und spielende Kavaliere und Damen; rechts im Vordergrunde bei einem Lusthause eine Gesellschaft beim Mahl. Links Garten mit arbeitenden Leuten; noch mehr links ländliche Gebäude. Im fernen Hintergrunde links Windmühle, in der Mitte eine Kirche, rechts Stadt. Noch weiter im blauen Hintergrunde das Meer (?). — Bezeichnet in Gold mitten im Vordergrunde: F. Boels 1594. Gouache auf Papier: H. 0·16, Br. 0·23.

5. Sommer. Im Vordergrunde rechts auf einem Getreidefelde zahlreiche Landleute bei der Ernte, weiter zurück links ein Landgut. Vorne links Hirt mit Schafen, weiter nach dem Mittelgrunde zu werden Schafe geschoren. Im fernen Hintergrunde eine Stadt mit vielen Türmen, links Wasser (das Meer?). Bezeichnet links in Gold: F. Boels 1594. Maße wie bei Nr. 4.



Fr. Boels: Miniatur in Hermannstadt (Nachbildung in der Größe des Originals) (3).

6. Herbst. Im Vordergrunde links Leute, die Baumfrüchte sammeln, rechts Holzarbeiter, mitten belebte Straße. Im Mittelgrunde ein Bauernhof, davor werden Trauben gepreßt. In der Ferne links eine Berg-Stadt, rechts auf steiler Höhe Festung. Im Hintergrunde eine Bucht. Bezeichnet links in Gold: F. Boels 1594. Maße wie bei Nr. 4.

7. Winter. Schneebedeckte Gegend. Vorne ganz links Bauernhäuser. Im Mittelgrunde





Der Frühling. Der Sommer.
Miniaturen von Fr. Boels im Nationalmuseum zu Stockholm (4 und 5).

Schloß. Auf dem gefrorenen Fluß gegen rechts Schlitten- und Schlittschuhfahrende. Auf dem Wege im Vordergrunde Trommler und Pfeifer, links im Vordergrunde teilt man ein Schwein. Im Hintergrunde Bergketten. — Bezeichnet fast in der Mitte. F. Boels 1594. Maße wie bei Nr. 4.

Eine kleine Deckfarbenmalerei in der Sammlung Adalbert von Lanna zu Prag gehört möglicherweise ebenfalls zu den sicheren Werken des F. Boels. Meine alten Notizen reichen nicht aus, um mich eingehend und kritisch über das Prager Bildchen zu äußern.

Wie es scheint, war die Nr. 256 der Versteigerung J. C. von Klinkosch in Wien (1889) ein signiertes Werk unseres Künstlers. Auch über dieses besitze ich keine ausreichenden Notizen, und ich muß mich damit begnügen, die Angaben des gedruckten Kataloges zu wiederholen: „Flußlandschaft. Im Vordergrunde rechts Meleager, der Atalante das Haupt des Ebers überreichend. Miniatur auf Pergament, teilweise mit Gold gehöht. Signiert Frn. Bols 1587. In vergoldetem Bronzerähmchen. H. 13, Br. 20 cm."

Im Murrschen Katalog der Sammlung Praun in Nürnberg steht als Nr. 161 verzeichnet „François Boels de Malines, beaufils et éleve de Hans Bol: La nativité de Notre seigneur. Sur velin, donné par le peintre au fondateur de cette collection". H. 3 ½ Zoll, Br. 2 ½.

In alten Inventaren und Katalogen fand ich noch folgendes: 1622 sah Arent van Buchel beim Advokaten Backer in Leyden neben Arbeiten von Tizian, Holbein, Es. v. d. Velde, R. Savery, Mabuse, neben einer Miniatur von Olivier auch „een landschap seer aerdich van H. Bol en eenen van Boels, sijn schoonsoon, mede verlichterie," („Oud—Holland" 1887, S. 153). Die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel, dann in Wien enthielt „Ein kleines Landschäfftel von Wasserfarb auf Pergament, warinn viel schöne Heüszer vnndt Palatia seint. In einem schwartzen Rämel. 9 Finger hoch vnndt 1 Spann 2 Finger brait. Original von Francisco Bols" (vgl. „Jahrbuch der kunst-





Der Herbst. Der Winter.
Miniaturen von Fr. Boels im Nationalmuseum zu Stockholm (6 und 7).

historischen Samml. des A. H. Kaiserhauses", Bd. I, Nr. 685 des Inventars der Niederländer).

Die Bildchen in Stockholm, alle aus dem Jahre 1594 stammend, bilden eine Gruppe von Spätwerken des Frans Boels, die jedenfalls seinen Stil rein und reif vertreten. Von einem Verdacht, als hätte Hans Bol nachbessernd mitgewirkt, kann der späten Jahreszahl wegen wohl nicht die Rede sein. Hans Bol war am 20. November 1593 verstorben (zu Amsterdam), und an den vier Gouachen mit den Jahreszeiten und der Datierung 1594 hat doch der Künstler kaum solange gearbeitet, daß ihre Anfänge noch in die Lebenszeit des Hans Bol zurückreichen würden. Immerhin ist das möglich.

Die datierten Bildchen in Hermannstadt aus dem Jahre 1588, vielleicht auch 1587, unterscheiden sich stilistisch nicht auffallend von den Gouachen aus dem Jahre 1594. Die Unterschiede liegen vielmehr in der Wahl der dargestellten Gegenden. Besonders das querovale Bildchen läßt mit Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß Frans Boels die Alpen gesehen hat. Nr. 2 sieht mehr komponiert aus und könnte als Reminiszenz an Bilder aus der Gruppe Patenier und Bles gedeutet werden. Eine eigene Anschauung des Hochgebirges scheint aus Nr. 1 zu sprechen. Die Gouachen aus dem Jahre 1594 erinnern mich unbestimmt an Rheingegenden, und ich dachte bei den hellen Buchten in der Ferne dieser Landschaften (bei 4, 5 und 6) stets an den Bodensee. Manche rücken heute diesen Fragen nach der Örtlichkeit der Darstellung viel näher an den Leib, als früher (man lese z. B. Felix Rosens „Die Natur in der Kunst" und O. Granbergs neue Arbeit über A. v. Everdingen), deshalb möchte ich nicht gerne mit unbewiesenen oder schwach gefesteten Behauptungen auftreten. Die besonderen Kenner des Rheins werden sich vielleicht der Sache annehmen. Daß Frans Boels gewisse, allerdings nicht näher umschreibbare Beziehungen zu Deutschland gehabt, entnehmen wir der Angabe des Kataloges für die Praunsche Sammlung, die oben erwähnt wurde. Auch durch den Stiefvater Hans Bol, der in seiner Jugend in Heidelberg tätig war, ist Boels jedenfalls auf Deutschland hingewiesen worden. Über die Zuweisung des Frans Boels an eine bestimmte „Malerschule" will ich gleichfalls keinerlei abschließendes Urteil hersetzen. Man mag ihn den Amsterdamern zuschieben, besser noch den Mechelner Malern. Ins Gefolge des Hans Bol gehört er jedenfalls, wie etwa ein Jakob Savery, den Van Mander als Schüler des Hans Bol erwähnt, oder in weiterem Sinne wie Brentel aus Straßburg, dessen Kunstweise sich augenscheinlich an die Bolsche Art anlehnt.

ANMERKUNGEN ZU HIERONYMUS JANSSENS.

Jeroom Janssens ist einer der wenig genannten flandrischen Maler, die Parallelerscheinungen zu den allbekannten holländischen Gesellschaftsmalern wie J. A. Duck, Pieter Codde, Anthoni Palamedes, W. Duyster, H. Pot bilden. Immerhin ist auch Jeroom Janssens so weit bekannt, daß er zum Unterschied von anderen Malern namens Janssens nicht selten Janssens le danseur genannt wird. Das hängt mit den Bildern zusammen, auf denen er Tanzstunden oder Hausbälle dargestellt hat und deren noch einige erhalten sind. In den Büchern von Rooses, Van den Branden, Wauters, Woltmann und Woermann und bei Olaf Granberg in dem Werke: „Les collections privées de la Suède" sind einige Werke dieses Hieronymus Janssens erwähnt oder auch beschrieben.*) Da ich eine Abbildung bieten kann, füge ich der längstbekannten Liste ein kleines Gemälde bei, das sich jetzt in der Galerie des Herrn Gustav Ritters von Hoschek zu Prag befindet. Überdies gebe ich einige kleine Nachweise.

Die beigegebene Abbildung zeigt Formen und Linien und enthebt mich einer eingehenden Beschreibung der dargestellten Gesellschaft. Als auffallende farbige Eindrücke sind zu vermerken das blaue Oberkleid der Dame und ihr rötlicher Rock. Vorherrschend sind graue Töne. Man beachte den breiten Spitzenkragen der Dame, die ein Notenblatt vor sich hält und mit der Rechten zu taktieren scheint. Die Deutung der Gruppe läßt der Einbildungskraft des Beschauers viele Freiheit. Wird die Musikübung des Pärchens durch den dritten eben gestört, oder fängt man gerade an zu musizieren? Das Windspiel rechts scheint durch den Knaben dabei zur Ruhe ermahnt zu werden durch Krauen und Streicheln. Man weiß ja, wie gerne Hunde mitsingen, wenn es irgendwo Musik gibt. Wie es scheint, wollte der Maler durch das Anbringen des Hundes auf die allbekannten hündischen Störungen musikalischer Freuden anspielen. Die Signatur unten links lautet: „h. Janssens fecit." Das Bildchen mißt 0·47 in der Höhe, 0·37 in der Breite.

Ein weiteres signiertes Werk des Hieronymus Janssens, ein Gesellschaftsbild größeren Formats, ist mir im vorigen Jahre beim Wiener Kunsthändler F. Schwarz zu Gesicht gekommen. Es war signiert: „h Janssens in Antv A° 1646."

*) Wieder andere kamen bei mehreren Kölner Versteigerungen vor: 1895 aus Galerie Lanfranconi (hierzu Bredius im Repertorium für Kunstwissenschaft, XVIII, S. 480, 484), 1898 in der Auktion Lempertz Nr. 134, bei der Berliner Auktion Schönlanck. Das bedeutendste signierte Bild befindet sich in Lille.

Wenn ich nach einer Photographie urteilen darf, besitzt auch Herr Professor Lotmar in Bern einen Jeroom Janssens.

Hieronymus Janssens hat wohl auch gelegentlich Figürchen in die Architekturbilder gemalt, die in Antwerpen zwischen ungefähr 1650 und 1693 entstanden sind. Dieser Janssens ist 1624 geboren und 1693 gestorben. Zwischen 1662 und 1668 könnte er mit Anthoni Gunther Gheringh zusammengemalt haben, der (nach Van den Brandens Angabe) 1662 in Antwerpen Freimeister wurde und 1668 gestorben ist. So kann man wohl vermuten nach einem guten signierten Bild des Gheringh aus dem Jahre 1665, das 1902 in Budapest ausgestellt war (Nr. 10 des Kataloges, der als Besitzer nennt Gustav Gerhardt), auch nach dem Gheringh von 1663 in München, ein wenig auch nach den Bildern in Wien im Hofmuseum und in der Akademie der bildenden Künste. Für die Figürchen auf den Antwerpener Architekturbildern aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts kommt freilich auch noch in Frage Jan Siberechts (geboren 1627, zwischen 1672 und 1687 nach London verzogen, wo er 1703 gestorben sein soll), ganz abgesehen davon, daß einerseits der berühmte David Teniers der Jüngere hie und da Figuren in Antwerpener (und Brüsseler) Architekturstücke von anderer Hand gemalt hat und daß anderseits ganz kleine Kunstleute auf dem Gebiet des Staffierens tätig waren.



Jeroom Janssens: Gesellschaftsbild in der Galerie Hoschek zu Prag.

MITTEILUNGEN ZU VITTORE DI MATTEO, GENANNT VITTORE BELLINIANO.

In der neu gebildeten Gemäldesammlung zu Straßburg im Elsaß steht ein gutes venetianisches Bildnis aus dem frühen XVI. Jahrhundert ganz kurz (mit Nr. 276) verzeichnet als Werk des Giovanni Cariani. Ich halte das Bild für eine Arbeit des Bellinischülers Vittore, der sich selbst wiederholt Vittore Belliniano nannte. Bei dieser Zuschreibung stütze ich mich auf Übereinstimmungen mit sicheren Werken des genannten Bellinesken-Malers, besonders auf die stark hervortretende Übereinstimmung in Auffassung und Mache mit den Porträtfiguren links auf dem großen signierten Bilde in der Wiener Akademie.*) Man kann sogar eine gewisse Porträtähnlichkeit mit einem der Köpfe im Wiener Bilde herausfinden. Ich lege diese Angelegenheit den Fachgenossen zur Begutachtung vor.

*) Hierzu Frimmel: „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen", Kap. IV, S. 105 ff., wo auch G. Ludwigs archivalische Forschungen benützt sind und die ältere Literatur angegeben wird. Ridolfi (I, 61) und Boschini beschreiben das große Gemälde noch als Bestandteil der Scuola di San Marco in Venedig.

An die erwähnte Schülerschaft des Vittore anknüpfend verweise ich auf eine Inschrift, die auf einer Zeichnung von der Hand des Vittore Belliniano im Musée Condé zu Chantilly vorkommt. Ich fand dieses Blatt im vorigen Jahre ohne Nummer ausgestellt, als Gegenstück zu einer Zeichnung des Giovanni Bellini, die in innerem Zusammenhang mit Vittores Zeichnung steht. Beide sind 1505 entstanden, und es scheint, daß sie beide dazu hergestellt wurden, dem Schüler als Erinnerung an den Meister, oder umgekehrt zu dienen. Die eine Zeichnung ist ein Bildnis des alten Bellini von Vittores Hand, die andere ein Porträt des jungen Vittore, von Bellini gezeichnet. Die Inschriften auf diesen kleinen weiß gehöhten Blättern sind folgende: „Jo bellinum uictor discipulus | p. 1505“ (in der Minuskel der italienischen Frührenaissance), vor dem p ein Strich, der weder deutlich noch sicher deutbar ist (depinxi könnte man meinen). So steht es unten auf dem Profil-Porträt des Meisters Bellini. Die Schrift, die sich oben befindet, hat sehr gelitten und ist wohl kaum mehr zu entziffern. Auf dem Gegenstück mit Vittores Profil steht: „victorem dis cipulum Jo bellinus. p. 1505.“ — Ganz obenhin ist die Zeichnung des Vittore erwähnt im Archivio storico dell' arte (II, 448), doch ohne bestimmte Verbindung mit unserem Vittore Belliniano, das ist mit Vittore di Matteo, der als bedeutender Schüler des Bellini urkundlich beglaubigt ist. Das große Bild der Wiener Akademie ist von Giovanni Bellini begonnen (1514 bestellt, 1516 unvollendet hinterlassen) und 1526 durch Vittore di Matteo vollendet, der sich in der Inschrift VICTOR BELLINIANVS nennt. Diesen ganz bestimmt von anderen Vittores aus jener Zeit abhebbaren Vittore di Matteo, genannt Vittore Belliniano wird man wohl jetzt nicht mehr mit Vittore Camelio verwechseln, wie es noch vor wenigen Jahren geschehen ist. Das große Altarblatt in der Kirche zu Spinea bei Mestre ist datiert und signiert „MDXXIIII“ und „VICTOR BELIF“. Bei Vasari heißt der Künstler Vittore Bellini. Crowe und Cavalcaselle und Milanesi vermuteten in ihm schon lange den Vittore di Matteo.*)

MALER DONATH.**)

Gabriel Ambrosius Donath war ein überfruchtbarer, nicht gerade bedeutender Maler, der 1684 zu Grunau in der Oberlausitz geboren und in Dresden 1760 gestorben ist. An der Prager Universität hat er Philosophie und Jura studiert; als Künstler war er zumeist in Dresden tätig. In die große Kunstgeschichte ist G. A. Donath noch nicht aufgenommen. Er blieb bisher eine Lokalberühmtheit Dresdens, wo sich allerlei Nachrichten über den äußerlich auffallenden, durch langen Bart und sonderbare Tracht bemerkenswerten Künstler erhalten haben.

Vor einiger Zeit hat Gustav Otto Müller in den Spalten des „Dresdner Anzeigers“ den wunderlichen Kauz Donath eingehend behandelt. (Vgl. Nr. 144 vom 24. Mai 1885. Seither wieder abgedruckt in Müllers Buch „Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler“



G. A. Donath: Bild in der Sammlung Stummer zu Wien.

1895). Die Gemälde unseres Künstlers, ehedem nach hunderten zählend, sind heute geradewegs zu Seltenheiten geworden. Dies rechtfertigt es wohl, wenn ich auf zwei seiner Bildchen aufmerksam mache, die, in Privatbesitz versteckt, bisher so gut wie unbekannt geblieben sind. Das eine, mit Donaths Unterschrift versehene, ist Eigentum der Frau Baronin Sophie Schloißnigg in Wien, das andere, monogrammierte, bildet einen Bestandteil der Galerie Winter-Stummer ebendort und hat bis vor kurzem als ein Werk von einem der beiden Steenwyck gegolten. Der neue Katalog weist es mit Recht einem deutschen Maler zu, läßt aber das geometrische Monogramm ungedeutet. Erst durch Müllers Buch wurde ich auf das sonderbare Monogramm aufmerksam (es ist ein Dreieck mit einem griechischen π darin, das wie ein eingeschriebenes Viereck aussieht) und auf manches andere, wodurch ich zur Überzeugung gelangte, daß bei diesem Bildchen nur an

*) Vergl. Crowe und Cavalcaselle: „Geschichte der italienischen Milerei (deutsch von Jordan) V, 298—301. Milanesis Vasariausgabe III, 649, Gazette des beaux arts 1902. II, S. 143.

**) Mit Benützung einer eigenen Arbeit, die in der fünften Beilage zum „Dresdner Anzeiger“ vom 14. Mai 1897 erschienen ist.

Donath gedacht werden kann. Es zeigt nämlich außer dem Monogramm auch noch eine Opuszahl, was wieder auf Donath hindeutet; und die Malweise, etwas unfrei, kleinlich, aber doch flüchtig, paßt ebenfalls wieder zu diesem Namen; endlich ist die Darstellung eine solche, die bei Donath häufig war. Das kleine Gemälde, das auf Seite 48 in einer kleinen Abbildung wiedergegeben ist, gewährt uns den Einblick in eine offenbar erfundene Kirche, in der allerwärts überschlanke Figürchen verteilt sind. Als Opuszahl steht „Nr. 338" beigeschrieben, die sich auf der Rückseite der Zinntafel wiederholt.

Das Bildchen bei Frau Baronin Schloißnigg trägt eine spätere Opuszahl. Hinten ist in die Zinnplatte eingegraben: „N. 525". Dieses Opus zeigt zwar keinerlei lebende Figuren, um so mehr aber solche, die auf den dargestellten Bildern vorkommen. Auch ist es in der Architektur viel reicher komponiert und auch sorgfältiger durchgebildet, als das vorhin erwähnte kleine Bild. Der mäßig große Saal, in den man hier blickt, ist genau nach der Bildfläche orientiert. Zu beiden Seiten ganz symmetrisch je ein großes Fenster. Genau in der Mitte der Hinterwand eine Prachtpforte mit einer Einfassung aus rotem Marmor. Die Pforte gewährt den Einblick in einen zweiten Saal, der sich (wieder genau in der Mitte) nach einem Park zu öffnet. An den Wänden beider Säle sind unzählige Bilder angebracht, die sich augenscheinlich auf das Leben des heiligen Johannes von Nepomuk beziehen. Dies ergibt sich überdies aus einer langen Inschrift, welche oben friesartig an der Hauptwand angebracht ist. Über der Tür und den Fenstern zahlreiche Wappen. Im Vordergrunde stehen links und rechts je ein reich vergoldeter Tisch, und auf dem zur rechten liegt ein aufgeschlagenes Buch, in welchem man liest: „ACTA CANONIZATIONIS". An der Basis der Tür steht links „Labore", rechts „Patientia" in kalligraphischen kursiven Majuskeln. Die für uns wichtigsten Inschriften finden sich beiderseits am Fußgesimse in schwarzer Halbkursive, und zwar rechts der Name „G. A. Donath", links das Datum „Dresdae Ao. 1735", sowie darunter „faciebat". Das hier beschriebene Bildchen war spätestens 1823 schon in Wien, da es im Katalog der Sammlung des Rechnungsrates Hauschka in jenem Jahre verzeichnet steht. (Das einzige Exemplar dieses überaus seltenen Kataloges, das ich bisher zu Gesicht bekommen habe, befindet sich in der Bibliothek Sr. Exzellenz des Herrn Grafen Hans Wilczek.) Das kleine Architekturstück der Sammlung Winter-Stummer läßt sich noch etwas weiter zurück verfolgen. Es war 1811 in der berühmten Galerie Birkenstock, wo man freilich den Namen des Malers nicht kannte. Indeß ist das Bildchen im Katalog der Birkenstockschen Sammlung so gut beschrieben (auch die Opuszahl 338 ist dort genannt), daß ein Zweifel hier nicht gerechtfertigt wäre.

Donath malte mit Vorliebe Architekturen, und es ist gewiß kein Zufall, wenn er sich selbst so porträtiert hat, wie er ein Architekturbild in den Händen hält. Ein solches Eigenbildnis findet sich im Stadtmuseum zu Dresden.

Nach stilkritischer Vergleichung, die allerdings nur im Gedächtnis ausgeführt wurde, hielt ich noch folgende zwei Bilder für Werke des Donath: a) im Stockholmer Nationalmuseum Nr. 1305, ein kleines Architekturbild, das vorher unbenannt war*), b) auf der Versteigerung Cubasch in Wien vom Dezember 1902 ein Kircheninneres, das dem Morgenstern zugeschrieben war. Ohne Zweifel haben sich von den vielen hundert Bildchen, die Donath in die Welt gesetzt hat, noch manche erhalten, die unter größeren Namen laufen. Der Donath in der Galerie Winter-Stummer hat z. B. 1875 als Steenwyck gegolten. Die heute gegebene Abbildung wird wohl manche ähnliche Überschätzung unmöglich machen und dazu beitragen, das Malerwerk der Neeffs, Steenwyck, Dirk van Delen, Morgenstern von manchen ungebetenen Eindringlingen zu befreien.

VERMUTLICHE HERKUNFT DES PHILIPS WOUWERMAN IN DER BRAUNSCHWEIGER GALERIE.

Beim Ordnen alter Notizen stieß ich vor kurzem auf einen Hinweis, der vielleicht zu beachten ist. In Gerard Hoets „Catalogus of naamlyst van schildayen", I. (1752) wird als Bestandteil der Sammlung Popta ohne weitere Beschreibung angeführt „Een Hemelvaerd Christi, heel goet van Philipp Wouwerman". Dieses Bild wurde um 320 holländische Gulden am 5. April 1697 in Amsterdam verkauft. Um jene Zeit wurde die Galerie in Salzdahlum gebildet und ich vermute, daß das Bild der Auktion Popta dahin gekommen ist und daß es kein anderes war, als Wouwermans Himmelfahrt Christi, die jetzt in Braunschweig hängt und deren Herkunft aus Salzdahlum nachweisbar ist. Das merkwürdige echt holländisch aufgefaßte Stück ist im Hermann Riegelschen

*) Georg Goethe war so liebenswürdig, meine Diagnose in den Nachtrag zum großen Katalog aufzunehmen (S. 12, zu Nr. 1305).

Galeriewerk auf Tafel 64 abgebildet, in Riegels Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte (II, S. 322) besprochen und in den Katalogen der Galerien zu Salzdahlum und Braunschweig angeführt und beschrieben. Es gehört zu den seltenen biblischen Darstellungen des Philipps Wouwerman.

Gillis Remeeus: Der Lautenspieler aus der Sammlung Benedek in Graz.

EIN SIGNIERTES BILD VON GILLIS REMEEUS.

Vor kurzem hatte die „Chronique des arts et de la curiosité" die Freundlichkeit, auf einige meiner Bemerkungen aus der Louvregalerie aufmerksam zu machen (in Nr. 15 vom 9. April 1904, S. 122f.). Unter anderem wurde auch erwähnt, daß ich das Bild Nr. 2132, darstellend eine Lautenspielerin (als „école de Rubens" im Louvre katalogisiert) für eine Arbeit des Remeeus halte.*) Wie sonst diktiere ich auch in diesem Falle nicht eine Diagnose, sondern sie wird den geschulten Bilderfreunden zur Beachtung und Prüfung vorgelegt. Um meine Meinung zu begründen und das Studium der Angelegenheit anderen zu erleichtern, bilde ich anbei das Gemälde des Remeeus ab, das für die Vergleichung jedenfalls das wichtigste ist. Denn es kann eine unzweifelhaft echte Signatur aufweisen und ist in der Darstellung dem fraglichen Bilde im Louvre sehr verwandt. Es stellt, wie man sieht, einen Lautenspieler dar, den man geradewegs für ein Gegenstück des Louvrebildes nehmen könnte, wenn nicht die Abmessungen andere wären (Lautenspielerin im Louvre 79 × 67, Lautenspieler 84 × 62). Das sichere Werk, das, wie ich zu erwähnen habe, um die Wende von 1893 auf 1894 von Baronin Julie von Benedek in Graz erworben wurde und nach deren Tode mit der ganzen Benedekschen Sammlung in die Landesgalerie gelangt ist, trägt auf der Laute oben die Schrift G. REMEEVS. F. (braun, rechts hell gehöht). Es ist in ziemlich breiter Technik sicher aufgesetzt und wurde vor dem Ankauf für einen Rubens ausgegeben. Ich widersprach dieser Benennung mit Hartnäckigkeit, obwohl mir geradezu die Pistole an die Brust gesetzt wurde, später hatte ich die Genugtuung, daß sich beim Reinigen des Bildes nicht etwa die Unterschrift des Rubens, sondern die oben erwähnte des Remeeus zeigte. Diesen Meister konnte ich nicht erkennen, denn es war das erste Stück von seiner Hand, das überhaupt zutage gekommen war. Nun entstand die Frage nach dem Meister G. Remeeus, der von Ed. v. Engerth für Caspar Rem genommen wurde. Auch dagegen mußte ich auftreten und in einem Artikel der

*) Durch ein Mißverständnis stand in der „Montagsrevue" vom 1. Februar als Vorname dieses Remeeus David statt Gillis. Ich stelle dieses hiermit richtig.

„Grazer Tagespost" wies ich auf den urkundlich beglaubigten Gillis Remeeus hin, der sicher viel eher zu dem Bilde paßt, als der alte Rem, der in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts und im XVII. kaum sehr lange über 1614 hinaus tätig war. Gillis Remeeus ist (nach Van den Branden zu schließen) erst später, wie es scheint nicht lange vor 1622 geboren. 1645 wurde er Freimeister, 1659 erbte er sein elterliches Haus. Er sei 1676 in London gestorben (nach Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts, Heft VI, 1780, S. 13f.). In England war er als Kopist beliebt; auch selbständige Werke scheint er dort gemalt zu haben. Im alten Katalog der Bilder in Easton-Neston (vgl. Fairfax, „A Description of Easton-Neston in Northhamptonshire, the Seat of the Right Honourable the Eare of Pomfret") kommen vor als Schmuck des großen Speisesaals über dem Kamin eine Kopie von „Remee" nach Guido Reni („Galatea after Guido") und über zwei Türen, wie es scheint, Originalarbeiten von Remeeus, einmal ein Bild mit Hirten, ein zweitesmal Königin Katharina, die Gemahlin Karls II. und die Prinzessin. In Hampton Court befinden sich zwei Kopien von Remeeus nach Holbein (vgl. E. Law, „The royal Gallery of Hampton Court", 1898, S. 219f. und Mss Jameson, „A handbook to the public galleries of art in and near London", II, S. 409). Ein Remeeus hatte den Beinamen Leemput: es ist, wie es scheint, unser Gillis Remeeus.

David Remeeus war der Vater des Gillis. Ihm schreibt man herkömmlicherweise eine Magdalena zu, die sich in der Jakobskirche zu Antwerpen befindet. Ohne diese Zuteilung angreifen zu wollen, spreche ich von der Beobachtung, daß diese Magdalena mit dem Lautenspieler des Gillis Remeeus nahe verwandt ist. Es ist, wie beim Lautenspieler in Graz, eine sehr flüssige breite Malweise und ein bräunlicher warmer Gesamtton zu beachten. In beiden Bildern ein schwärmerischer Blick des glänzenden (feuchten) Auges. Ich suchte vergebens nach einer Signatur. In denselben Kreis von Bildern gehört gewiß auch eine große vlaamische Magdalena im Mauritshuis im Haag, und ich möchte durch die obigen Mitteilungen zu erneuertem Studium der fraglichen Bilder und der ganzen Angelegenheit des Leemput und der Remeeus anregen. Abschließend kann wohl heute nicht davon gehandelt werden.

(Die beigegebene Abbildung geht auf eine Photographie zurück, die ich vor ungefähr zehn Jahren von Frau Baronin Benedek erhalten habe.)

DAS GALATHEABILD DER ELISABETTA SIRANI.

Zu den wenigen Wiener Sammlern, die auf italienische Bilder Gewicht legen, gehört Ludwig Wittgenstein. Durch den Physiologen und Kunstfreund Ernst Brücke beizeiten auf ernste alte Kunst hingewiesen, hat Wittgenstein da und dort die Gelegenheit wahrgenommen, beachtenswerte ja vortreffliche Gemälde zu erwerben. Aus Faënza hat er seine Lunette von Bertucci nach Wien gebracht, anderswoher stammt ein signierter Marco Palmezzano (Sebastian an der Säule), der durch Brückes Vermittlung an Wittgenstein gelangte. Durch Bayersdorffer erhielt unser Sammler Werke, die dem Bernardino di Mariotto und der Richtung des Andrea del Castagno zuzuschreiben sind und die in Reber-Bayersdorffers klassischen Bilderschatz aufgenommen worden sind. Auf den Wiener Versteigerungen Bossi, Sax, Groß, Brunsvick hat Wittgenstein wertvolle Stücke erworben und eines derselben sei heute in aller Kürze besprochen und zwar das Galatheabild der Elisabetta Sirani, das 1886 bei der Versteigerung Giuseppe Bossi in Wien erstanden wurde. Es ist signiert und datiert: „ELISAB^A SIRANI F. 1664" in gelber unzweifelhaft mit dem Bilde gleichzeitiger Schrift. Die fast unbekleidete Göttin ist auf einem Tuche ausgestreckt, das den Muschelwagen, das Fahrzeug größtenteils verdeckt. Sie greift nach einer Perle, die ihr von einem Eroten (links) auf einer Perlenmuschel gereicht wird. Ein anderer Erot (rechts) macht sich an dem Tuche zu schaffen. (Leinwand, Br. 0·57, H. 0·42; gut erhalten.) Mit der Sammlung Bossi*) läßt sich das Bild, das für Elisabetta Sirani sehr charakteristisch ist, nach Italien. nach Mailand zurück verfolgen. Nicht ohne Interesse dürfte es für manche sein, zu erfahren, daß dieses Galatheabild im Tagebuch der Künstlerin vorkommt, das bei Malvasia in der „Felsina pittrice" mitgeteilt ist. Die Eintragungen aus dem Jahre 1664 bringen unter anderem auch folgendes:

„Vna Galatea picciola in Mare, guidata da duoi Delfini, con duoi Amoretti, vno de quali urta in certe cappe, doue è stesa la detta Galatea, e l'altro le presenta vna madreperla aperta con varie perle, doue ella sta in atto di levarne vna." Danach fügt die Künstlerin hinzu, für wen das Bild gemacht wurde: „per l'illustriss(imo) Sig(nore) Marchese Senatore e Balì Ferdinando Cospi".

*) Im Wiener Versteigerungskatalog von 1886 beschrieben als Nummer 212. Erwähnt im Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV, S. 66.

EINE LANDSCHAFT VON SALOMON RUYSDAEL AUS DER GALERIE STUMMER.

Oben wurde die Sammlung Stummer erwähnt, im Artikel über Maler Donath. Sie wäre schief charakterisiert, würde nur von jenem kleinen, verhältnismäßig geringwertigen Bilde gesprochen. Enthält sie doch so viele Stücke von Rang aus Zeiten und Richtungen, die viel höher gehalten werden. Da ist z. B. auch der vorzügliche Salomon Ruysdael von 1657, der anbei abgebildet wird. Trotzdem das Gemälde schon früher einmal eine Nachbildung gefunden hat*) und im Katalog der Galerie Stummer beschrieben steht, ist es für seine Bedeutung noch viel zu wenig bekannt. Es gehört der besten Zeit des Meisters an und zeigt die ihr entsprechenden Formen der Laubmassen, sowie den mehr bräunlichen, dunkleren, satteren Ton gegenüber den frühen hellen Bildern des Künstlers. Was die Herkunft betrifft, so ließ sich mit Sicherheit bisher nur ermitteln, daß es vom Sammler Winter 1855 bei der Wiener Versteigerung Baranowsky erworben worden ist. Von Winter kam es durch Erbschaft an Frau Baronin Auguste Winter-Stummer, nach deren Ableben es in den Besitz des Herrn Barons Alexander Stummer von Tavarnok gelangt ist.*)



Salomon Ruysdael: Flußlandschaft der Galerie Baron Stummer in Wien.

*) In „Kunst und Kunsthandwerk“, I, 328. — Die Galerie Stummer wird uns wohl noch öfter beschäftigen, wie ich denn auch auf Salomon Ruysdael zurückzukommen gedenke.

*) Hierzu Frimmel: „Kleine Galeriestudien“, I. Bd., S. 168, ferner „Verzeichnis der Gemälde im Besitz der Frau Baronin Auguste Stummer von Tavarnok“ (1895), S. V und 66f.

AUSSTELLUNGEN UND KUNSTHANDEL.

Große Kunstausstellungen sind gegenwärtig geöffnet in Berlin, Düsseldorf, Dresden, Paris, Saint Louis, Wien. Auch seien die Sezessionsausstellungen in München und Wien hervorgehoben. In Paris entspricht die Ausstellung der Société nationale des beaux arts

ungefähr dem, was sonst Sezession genannt wird.

Über die „Exposition des primitifs français“ in Paris äußert sich Henri Bouchot in der „Gazette des beaux arts“ (April) S. 265 ff. Beigegeben eine Abbildung nach dem Altarwerk des Nicolas Froment in der Kathedrale zu Aix-en-Provence. Auch Paul Vitry schrieb über diese Ausstellung in Seemanns Kunstchronik, XV, Nr. 21 und in „Les arts“ (Aprilheft). Vergl. auch das jüngste Heft der „Gazette des beaux arts“ mit einem Artikel von La Fenestre.

Vom 30. Mai bis 4. Juni werden in Leipzig bei C. G. Boerner die Bibliothek und die übrigen Sammlungen des geheimen Hofrates Professors Kürschner aus Eisenach versteigert. Kürschner besaß neben allerlei Kunstgegenständen und Stichen auch ein in Öl gemaltes Goethebildnis von F. G. v. Kügelgen. Es ist auf einer Lichtdrucktafel des Versteigerungskataloges abgebildet (zu Seite 48, Nr. 490). Auf eine Menge anderer Bildnisse in Stichen oder Zeichnungen sei gleichfalls aufmerksam gemacht.

Am 6. Juni und an den darauffolgenden Tagen wird durch Hugo Helbing in München die reichhaltige Kunstsammlung Hefner-Alteneck versteigert. Neben den Waffen, Kunstgegenständen verschiedener Art, neben den Münzen und einigen Ölgemälden sind besonders die Zeichnungen Hans Mielichs hervorzuheben, die von der Kunstgeschichte längst als wertvolle Denkmäler anerkannt sind, ferner viele Zeichnungen von N. Lagneau, den man sonst wohl nur im Louvre und in der Albertina reichlich vertreten findet. In einer zweiten Abteilung gelangen nicht weniger als 2024 zumeist alte Kunstdrucke zur Versteigerung, an die sich noch eine reiche Auswahl alter und neuer illustrierter Bücher anschließt. Unter anderen werden angeführt alte Wappen, Ex-libris-Blätter, Handelsmarken, Buchdruckerzeichen, Zierleisten. Nicht zu übersehen ist eine lange Reihe von Bildnissen.

Die Erben der Gebrüder Bourgeois in Köln machen davon Mitteilung, daß sie ihre Kunsthandlung geschlossen haben und ihre Lagerbestände sowie die Privatsammlungen der Brüder Stephan und Caspar Bourgeois im Oktober durch die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) versteigern lassen.

Bilderpreise. Bei der Versteigerung „Collection Mame (de Tours)“ in Paris wurden erzielt für ein männliches Bildnis von Antonello da Messina 50.000 Francs, für Bilder von Fr. Boucher je 31.000 Francs, für Jan Brueghels Einzug in die Arche Noas 4000, für ein Stilleben von J. B. S. Chardin 13.700, für ein weibliches Bildnis von Janet 30.100, für zwei Danloux zusammen 8000, für einen Demarne 6000, für das Bildnis des jungen Duc de Choiseul von Drouais 51.000, für ein dem Dürer zugeschriebenes Maximilianbildnis 7000, für einen Philipp Van Dyck 8200, für ein Bildnis von G. Flinck 7200, für Fragonards „Cache-cache“ (ehedem bei Barroilhet und Wilson) 12.500, für zwei Greuze 32.000 und 25.500, für einen N. Maes 16.000, für ein Bildnis von Mantegna 34.000, für Nattiers Porträt der Duchesse de Châteauroux 51.000, für ein Bildnis von Jean Raoux 13.500, einen Ruysdael 8500, für Bilder des jüngeren Teniers 19.500 und 9000, für einen Jan Weenix 20.000, für Corots Souvenir de Marissel (war 1867 im Salon, dann bei Richard) 108.100. Daubigny und Delacroix über 30.000. Für die Bilder wurden im ganzen 1,166.315 Franks erzielt. (Chronique des arts und Journal des arts.)

Hohe Preise gab es vor kurzem auch bei Christieschen Versteigerungen in London, wo z. B. ein Damenbildnis von Reynolds über 78.000 *K*, Landschaften von J. Crome über 47.000 und bei 30.000 *K* brachten. (Der Kunstmarkt.)

In Wien erzielte unlängst ein Waldmüller 27.000 *K*. (N. W. Tagblatt.)

RUNDSCHAU.

Dresden. Die Königliche Gemäldesammlung wurde im Laufe ungefähr eines Jahres unter anderen durch drei Werke von Jos. Ant. Koch bereichert, ferner durch zwei Landschaften von L. A. Richter, die ehemals Bestandteile der Quandtschen Sammlung gewesen (Geschenke des Herrn Ed. Cichorius). Angekauft wurden eine Beweinung Christi vom Meister des Hausbuches, ein Bildnis Ludwig Tiecks von J. D. Öchs, Werke von Zwintscher und Fritz v. Uhde (Seemanns Kunstchronik, XV, Nr. 21). In Paris wurde aus Reservemitteln Courbets Bild „Steinklopfer“ erworben (Gütige Mitteilung des Herrn Geh. R. Direktors Woermann).

Venedig. Accademia delle belle arti.

Die Gemäldesammlung in der Kunstakademie Venedigs hat im Laufe von etwa zehn Jahren manchen beachtenswerten Zuwachs erhalten. 1899 wurde die Altartafel des Cima da Conegliano aus Zermen bei Feltre erworben (es ist das Bild, das in der Monographie über Cima von Botteon und Aliprandi von 1893 auf S. 140 beschrieben ist). Über den Ankauf erstatteten Bericht u. a. Seemanns Kunstchronik vom 19. Jän. 1899, „L' illustrazione italiana“ vom 9. April 1899 und das Werk „Le galerie nazionali italiane“

sowie die „Rassegna bibliografica dell' arte italiana“.*) Seither ist noch vieles andere durch Kauf und als Geschenk in die Galerie gelangt und neuerlich wurde ein Luca Giordano hervorgeholt, der, wie Herr Direktor Cantalamessa mir in dankenswerter Weise mitteilt, aus der Kirche Santa Maria Del Pianto an den Fondamenta nuove in Venedig stammt. Diese Kirche wird in fast allen Führern übergangen, so daß ich vielleicht Dank ernte, wenn ich aus der seltenen ersten Ausgabe der „Nuovissima guida di Venezia“ von Francesco Zanotto mitteile, daß der Bau nach Entwürfen Longhenas 1647 begonnen, aber erst 1687 vollendet worden ist, 1810 wurde die Kirche geschlossen, später aber wieder benützt. Das neu eingereihte Bild stellt eine Abnahme Christi vom Kreuze dar.

Zu den bedeutendsten Neuerwerbungen gehören jedenfalls eine Santa conversazione des älteren Palma, die schon wiederholt abgebildet ist, und von der mir Gustav Ludwig gütigst mitteilt, daß sie aus der Galerie Widman herkommt. Nach Ludwigs Mitteilung stammt auch der neuerworbene heilige Hieronymus von Jacopo Bassano aus derselben Sammlung. Es sind also wohl die Bilder, die bei Ridolfi in den Maraviglie I 182 und II 149 erwähnt werden. Derselbe Forscher gibt mir an, daß ein neu eingereihter Alvise Vivarini, ein Rundbild mit dem segnenden Gottvater aus der Scuola di San Gerolamo in Venedig stammt. Ludwig unterläßt bei einer weiteren Neuerwerbung, einem Tod der Maria von einem Landvenezianer des frühen XVI. Jahrhunderts mit einer unvollständig erhaltenen Signatur VS . . ARIA eine bestimmte Zuweisung, wenigstens erklärt er sich nicht unbedingt für P. M. Penacchi. Cantalamessa teilt mir mit, daß dieses Bild aus dem Seminario in Udine stammt, wohin es durch Erbschaft aus der Familie Cernazai gelangt ist. Hervorzuheben ist ein Vincenzo Catena, Madonna, Johannes der Täufer und Hieronymus (nach Ludwig früher bei Guggenheim, dann bei Volpi in Florenz). Von älteren Meistern sind als neu eingereihte Bestandteile zu erwähnen (nach Cantalamessa): ein Antonio Rossi: Madonna von Engeln verehrt (Geschenk des Commendatore Guggenheim; war vor Zeiten im Pieve di Cadore), ein Vicentiner Maler des frühen XVI. Jahrhunderts: Taufe Christi (Geschenk Guggenheims), eine altvenezianische Krönung der Maria (1902 von Tommaso Mazzoli in Bologna gekauft) und eine mystische Vermälung der heiligen Katharina mit dem Christkinde von Lorenzo Veneziano (aus dem Seminario zu Udine, früher in der Familie Cernazai). Eine Santa conversazione aus der Richtung Bonifazio wurde aus dem Dogenpalast herübergezogen. Sehr zahlreich sind die neuen Ankömmlinge aus dem XVIII. Jahrhundert. Sebastiano Ricci ist unter den neu angekauften durch drei Gemälde vertreten (erworben eines von Sebastiano Candrian, die zwei anderen vom Grafen Francesco Agosti in Belluno). Von Piazzetta sind folgende Werke: Ein Gekreuzigter (war ehemals beim Maler Favretto, gekauft von dessen Verwandten Angelo Marcon), ein prächtiges Selbstbildnis (Geschenk des Commendatore Giuseppe Bertini in Mailand), ferner ein Madonnenbild und eine Studie (Geschenke Guggenheims). W. Bode hat der Accademia eine Magdalena von G. B. Pittoni geschenkt, die alt gestochen ist für Pietro Monacos Galeriewerk. Nicht unerwähnt dürfen mehrere Veduten bleiben von Canaletto, Guardi (eine ist als Geschenk des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein in die Galerie gelangt) und Marieschi. Die Marieschis sind durch Cantalamessa erst richtig benannt worden, nachdem sie früher in der Casa di Breganze, aus der sie stammen, als Canalettos gegolten hatten.

Von G. A. Cassana ist das Bildnis des Dogen G. Corner II. zu erwähnen, das im venezianischen Kunsthandel erworben wurde und durch den Stich von Andrea Zucchi (1722) beglaubigt ist. Zwei Zeichnungen Tiepolos werden endlich noch unter den neu eingereihten Kunstwerken erwähnt.

Die Freunde der Galerie in der Accademia zu Venedig, sie zählen nach Tausenden, werden von Jahr zu Jahr ungeduldiger, daß ihnen der längst vorbereitete große Katalog noch immer vorenthalten wird. Die kleinen Führer, die verkauft werden, können keinen Ersatz für ein wissenschaftliches Verzeichnis bieten. Überdies berührt es die Wissenden unangenehm, in derlei kleinen Druckschriften die Ergebnisse mancher mühevollen Forschung vorausgenommen und gelegentlich in mißverstandener Weise benützt zu sehen, ohne daß die Gelehrten alle genannt sind, denen man diese Forschungen verdankt. Dagegen erwartet man sich von dem in Aussicht stehenden großen Kataloge Cantalamessas das Beste, und nach Stichproben zu urteilen, die mir vor mehreren Jahren gestattet wurden, kann ich diese günstigen Erwartungen teilen.

Wien. Albertina. Herr Dr. J. Meder ist so freundlich, mir eine Liste der Blätter zu senden, die 1903 für die Albertina erworben wurden. Zwei männliche Figuren von Rembrandt sind wohl voranzustellen. Unter den Arbeiten alter Meister erwähne ich Zeichnungen

*) Zu den neueren Erwerbungen ist auch noch zu vergleichen: Zeitschrift für bildende Kunst, Gazette des beaux-arts und die Beiblätter aus den jüngsten Jahren sowie die Wiener Abendpost vom 12. Mai 1902.

von Pontius, Van der Meulen, Palma Giovane, Solario und eine Landschaft von einem Altdeutschen. Von neueren Meistern befinden sich folgende in der Liste: Baron, Charlet, Dobson, Doré, Engelhart, Hamacher, Knaus, Liebenwein, M. Liebermann, Makart, K. Mediz, A. v. Menzel, Klaus Meyer, Monet, Passini, Reinicke, Th. v. Rysselberghe, Ch. L. Shannon, Schraudolph und E. Sullivan.

Das Museum der Stadt Wien hat jüngst folgende Bilder erworben: G. F. Waldmüller: Großvaters Wiegenfest, P. Fendi: Der Taufgang, M. Ranftl: Die Gratulation beim Gutsherrn und Makart: Skizzen zum Festzug.

Herr Oberleutnant Matsvansky in Wien hat ein interessantes Bild von Roelandt Savery angekauft, eine Löwengrube darstellend, das ehedem der berühmten Galerie Fesch angehört hat. Bei Gelegenheit wird davon eingehend gehandelt.

AUS DER LITERATUR.

Eine große Veröffentlichung von 1000 hervorragenden Bildern in amerikanischen Sammlungen wird durch die Firma Merril & Baker in Neuyork vorbereitet. Das Werk, das eine ganze Reihe von weit bekannten Mitarbeitern aufweist, führt den Titel „Notable pictures in American private collections" und wird von John La Farge und August F. Jaccaci geleitet.

Museumsverein zu Aachen: Denkschrift aus Anlaß des 25jährigen Bestandes des Suermondmuseums, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Dr. Anton Kisa unter Mitwirkung von Dr. E. Firmenich-Richartz, Dr. Alfons Fritz, Dr. Max Rooses, Dr. Ludwig Scheibler. Mit 8 Vollbildern und 14 Textillustrationen. Aachen, Druck und Verlag der Aachener Verlags- und Druckereigesellschaft, 1903. Gr. Quart.

„Das Genter Altarbild von Hubert und Jan van Eyck", herausgegeben in 20 Tafeln und zwei Übersichtsblättern von der Photographischen Gesellschaft in Berlin 1904. Gr. Fol.

Adolfo Venturi: Storia dell' arte italiana. III. Arte Romanica. Mailand. Ul. Hoepli, 1903. Oktav. (Mit einigen Abschnitten über Buchmalereien, Wandgemälde, Mosaiken der romanischen Kunstperiode.)

Ernst Berger: Die Maltechnik des Altertums, vollständig umgearbeitete Auflage der „Erläuterungen zu den Versuchen zur Rekonstruktion der Maltechnik des Altertums". Mit 2 farbigen Tafeln und 57 Textbildern. München, G. D. W. Callwey, 1904. Oktav. I. Technik der Malerei bei den alten Ägyptern, Assyriern, Persern und in Ostasien. II. Wandmalerei bei den Griechen und Römern. III. Tafelmalerei der Antike. IV. Anhänge.

Max Schmid: „Kunstgeschichte" (Abteilung XI der Reihe „Hausschatz des Wissens"). Oktav. Neudamm, Verlag von J. Neumann.

Gazette des beaux arts mit dem Beiblatte „Chronique des arts et de la curiosité". Paris, 8 rue Favart.

Zeitschrift für bildende Kunst mit den Beiblättern „Kunstchronik" und „Der Kunstmarkt". Leipzig, E. A. Seemann.

„Kunst und Kunsthandwerk." Monatsschrift des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, herausgegeben und redigiert von A. v. Scala unter Mitwirkung von Fr. Ritter. Wien, Verlag von Artaria & Cie. VII. Jahr. Heft 3 und 4.

„Repertorium für Kunstwissenschaft", redigiert von H. Thode und H. v. Tschudi. Berlin, Georg Reimer. Bd. XXVII, Heft 1.

LENBACHS TOD.

Am 6. Mai um 4 Uhr morgens endete ein Künstlerdasein, das sich so üppig entfaltet hatte, wie wenige andere. Franz von Lenbachs Kraftnatur ist dem Unerbittlichen unterlegen. Das Ereignis fand ein Echo, wo immer man in Fühlung mit den bildenden Künsten steht, und in unübersehbarer Reihe häufen sich die Nachrufe für den weitberühmten Künstler, die Erinnerungen an den Maler, dessen Pinsel das Antlitz so vieler bedeutender Zeitgenossen auf die Fläche gebannt hat, die Erzählungen eigenartiger Züge des Menschen, der in seiner Art vielleicht ebenso merkwürdig war, wie Lenbach der Künstler. Die Blätter für Gemäldekunde haben wohl kaum die Aufgabe, dem künftigen Biographen Lenbachs vorzuarbeiten, doch wollen sie nicht versäumen, darauf hinzuweisen, wie Lenbachs Malweise in jahrelanger Vervollkommnung entstanden ist und sich auf dem Studium der größten alten Meister aufgebaut hat. Daß er besonders in Italien und Spanien für den Baron (später Grafen) Schack kopiert hat, ist allbekannt. Als diese Kopien noch frisch waren, gehörten sie zu dem besten, das auf diesem Gebiete bekannt geworden ist. Seither hat manches durch Nachdunkeln gelitten. Die immer steigenden Erfolge in der Bildnismalerei hatte Lenbach nicht zum kleinsten Teil seiner gefestigten, sicheren, anfangs eklektischen, dann eigenartigen Technik zu verdanken. Aber sie war dem Künstler immer nur ein Mittel zum Zweck, nämlich zur durchdachten höchst individualisierten Auffassung,

in der Lenbachs gelungene Porträte nicht so leicht zu übertreffen sein dürften. In der Auffassung kam das Genie zum Ausdruck, in der studierten Technik der Fleiß. In dieser Beziehung können also auch andere von ihm lernen, und Lenbach hat als geistiger Leiter der Gesellschaft für Förderung rationeller Malweisen manche dankenswerte Anregung gegeben. Die Ausstellung für Maltechnik von 1893 in München war hauptsächlich durch Lenbach angeregt. Sie wird allen in lehrreichem Gedächtnis geblieben sein, die dort ihre Studien gemacht haben, und wir betrauern in Lenbachs Hingang nicht allein den Verlust des großen Künstlers, sondern auch den eines vorzüglichen Hüters überlegter, solider Technik. Lenbach ist uns ein Beispiel dafür, daß ein Maler trotz bewußter Anlehnung an ältere Meister doch höchst eigenartig bleiben kann.

Im Zusammenhang mit der Galerie Stummer, die uns im vorliegenden Heft nun schon mehrmals beschäftigt hat, und im Zusammenhang mit Lenbach sei es besprochen, daß diese Galerie die Merkwürdigkeit eines gemeinsamen Werkes von Lenbach und Makart aufweist. Das Bildnis der Baronin Auguste Stummer, geborenen Winter, eine lebensgroße Halbfigur, ist von Lenbach in Wien vermutlich 1873 begonnen, dann unfertig zurückgelassen und von Makart vollendet worden. Das Gesicht ist von Lenbach, der auch die Hände begonnen hat. Das reiche Kostüm wurde von Makart gemalt.

NOTIZEN.

Über die neue großartige Veröffentlichung des Breviarium Grimani der Markusbibliothek zu Venedig äußert sich E. W. Moes in der holländischen Zeitschrift „Museum“, wobei er auch auf die Frage der Entstehungszeit des berühmten Codex eingeht. Die Beningfrage wird gestreift.

„Kunst“, eine dänische Kunstzeitschrift, enthält in den ersten Jahrgängen eine Reihe wichtiger Mitteilungen von Dr. K. Madsen über alte dänische Malerei.

Interessante Mitteilungen von Cas. Stryienski über französische Maler des XVIII. Jahrhunderts im Artikel „Louis XV et le palais de Fontainebleau“ (Gazette des beaux-arts, März 1904, S. 201 ff). Mit Seitenblick auf den Vandalismus, mit dem die alte Galerie d' Ulysse, von Primaticcio ausgeschmückt, zerstört wurde. Beigegeben ein Stich von C. H. Dupont nach F. Bouchers Deckengemälde mit dem anbrechenden Tag.

Über zwei Modelle des De la Tour schreibt M. Tourneux in derselben Zeitschrift, April, S. 275 ff.

Das Preller-Jubiläum wurde von ungezählten Zeitungen und Zeitschriften durch Notizen und Artikel markiert, u. a. in J. J. Webers Illustrierter Zeitung (Nr. 3173 vom 21. April), in der „Gartenlaube“ (1904, Nr. 17) und in der „Kunst für Alle“ (XIX. Jahr, Heft 16).

Über A. v. Menzel schreibt Jan Veth in B. Cassirers „Kunst und Künstler“ (Jahr II, Heft VII). Dort auch Mitteilungen über Leistikow und Eugène Carrière.

Über Gaston La Touche, den geschickten Darsteller besonderer Lichtwirkungen vergl. „The magazine of art“, April 1904.

„The Art-Journal“ vom April 1904 bringt Briefe von Th. Lawrence, Mitteilungen über Dante Gabriel Rossetti, über den armlosen belgischen Maler Charles Jelu (geb. 1830 zu Waermaerde, gest. im Februar 1900 zu Antwerpen) und über Whistler.

In „The Studio“ vom 15. April 1904 schreibt Leonard Williams über J. Sorolla und die heutige spanische Malerei. Dasselbe Heft enthält auch eine Studie über moderne russische Maler und über den britischen Temperamaler Cayley Robinson.

Über die malerische und plastische Ausschmükkung des Albertinums in Dresden durch Hermann Prell eingehende Mitteilungen mit beigegebenen Abbildungen in J. J. Webers Illustrierter Zeitung (Nr. 3175 vom 5. Mai 1904) und in der „Kunst für Alle“ vom 15. Mai.

Wilhelm Steinhausens Wandgemälde in Frankfurt a. M. sind abgebildet und besprochen in „Die Kunst für Alle“ vom 15. Mai 1904.

Charles Cotet wird besprochen in einem reich illustrierten Artikel der Zeitschrift „Art et Decoration“ vom April 1904.

BRIEFKASTEN.

Herrn L. Leipzig. Ich meine, Sie haben recht, die Geheimtuerei zu tadeln. Man klagt seit dem ersten Viertel des XVIII. Jahrhunderts darüber und, was Wandmalerei betrifft, so wurde erst durch Horsin Déon 1851 im Buche „De la conservation et de la restauration des tableaux“ (S. 14 f.) der Schleier des Geheimnisses einigermaßen gelüftet. Seither hat auch der Graf Secco-Suardo im Werke „Il ristauratore dei dipinti“. Mailand, Hoepli (2. Auflage, 1894, I, S. 164) ausführlich vom Abnehmen alter Wandmalereien gehandelt. Vielleicht lesen Sie auch nach in „Le monde illustré“, Nr. 2337 vom 11. Jänner 1902, S. 25. Wollen Sie der Geschichte dieser Gemäldeübertragung nachgehen, so ists ein langes Studium. Ich möchte nicht versäumen, Sie darauf hinzuweisen, daß allgemein gehaltene Rezepte nicht sofort dazu befähigen, Übertragungen auszuführen und daß es jederzeit auf die besondere Geschicklichkeit und Geistesgegenwart des Technikers ankommt, ob die Sache glatt vonstatten geht.

Frl. v. W. in G. Es freut mich, daß Sie den Zusammenhang durchschaut haben. Auch würde ich Ihre Verteidigung gerne abdrucken, wenn sie den Ausfall (der freilich sehr witzig und in einem Privatbriefe ganz entzückend ist) gegen M. streichen und die Stelle mit dem Hampelmann des Herrn Professors M. verändern wollten.

Frl. E. S. Wien. Eine Photographie nach dem kleineren der beiden W-bilder wäre mir für eine der nächsten Lieferungen ganz erwünscht.

H. . . . Abnehmer in W. N. Die Galerie L. ist nach Meldung beim Inspektor gewöhnlich jeden Tag mit Ausnahme von Samstag zugänglich, am leichtesten zwischen 10 und 4. Die zwei Falkeschen Kataloge von 1873 und 1875 sind längst nicht mehr im Buchhandel zu haben.

Herrn N. M. z. Z. München. Die Reihe der „Bilder von seltenen Meistern“ wird wohl kaum wieder aufgenommen, doch soll durch Notizen und Artikel anderer Art dafür gesorgt werden, daß das angedeutete Gebiet nicht unbebaut bleibe.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 Krone 20 h = 1 Mark.
Klischees der „Graphische Union“. Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. PANIGLG. 1.

1904. JUNI—JULI. Heft 4.

ZUR BILDNISKUNDE.

Porträtkunst ist Zweckkunst. Eine bestimmte Persönlichkeit soll im Porträt wiedergegeben werden, und gar selten dürfte es vorkommen, daß sich jemand malen läßt, um dann ein unerkennbares Etwas als angebliches Bildnis zu besitzen. Der Dargestellte will sich gewöhnlich getroffen sehen. Eigentlich ist es ein Widerspruch in sich selbst, wenn man von einem nicht getroffenen Abbild spricht. Denn man sollte eigentlich sagen, ein versuchtes aber nicht gelungenes Abbild. Doch ist sicherlich die Porträtähnlichkeit nicht alles in der Bildniskunst, aber sie gehört mit zum Wesen der Sache. Malt ein großes Talent, das nicht fürs Treffen begabt ist, oder das aus Schrulle von der Porträtähnlichkeit absieht, einen Kopf, eine Figur nach dem Vorbild, ohne charakteristische Züge wiederzugeben, so kann das Werk sehr bedeutend sein etwa als Phantasie, angeregt durch eine bestimmte Persönlichkeit, ein gutes Bildnis wird das niemals sein. Dann trifft wieder ein kleines Talent nicht selten ganz überraschend. Was es schafft, wird dem geringen Können entsprechend gewiß kein großes Kunstwerk sein; trotzdem kann es durch seine Ähnlichkeit Wert haben. Dem vernünftigen Denken entspricht es, bei der Bildniskunst nebst anderem auch die Erreichung des Zweckes, nämlich der Porträtähnlichkeit vorauszusetzen. Über das Maß dieser Ähnlichkeit wird ja sogleich ein Streit anheben. Er wird sich aber durch Vergleichung vieler Vorbilder mit vielen Bildnissen schlichten lassen. Für die Vorstellung vom Äußeren noch lebender Personen, die wir oft betrachten können, hat die Bildnisähnlichkeit eines künstlerisch hergestellten Abbildes viel geringere Bedeutung als dann, wenn uns das Bildnis die Züge eines Verblichenen vermitteln soll. Dann wird nicht selten nur nach der Ähnlichkeit gefragt. Anderes kann gleichgültig bleiben, da man das Bildnis in diesem Fall als Urkunde betrachtet. Je getreuer, desto besser. Hat es je einmal einen gedrängt, im Zusammenhang mit geschichtlichen Studien zu erforschen, wie eine Persönlichkeit aus vergangenen Zeiten ausgesehen hat, der weiß ein gewissenhaft hergestelltes gut getroffenes Porträt zu schätzen, dem wird es auch klar, daß es doch nur eine billige Ausflucht anspruchsvoller Nichtbegabung oder Ziererei ist, wenn ein Maler behauptet: beim Porträt ist die Bildnisähnlichkeit Nebensache. Bei vielen alten Bildnissen, wenn wir deren Vorbilder nicht kennen, fällt freilich zumeist die ganze Frage aus, und wir haben da nur Wahrscheinlichkeitsschlüsse zur Verfügung, die etwa von der geringeren oder größeren Sicherheit des Vortrages abgeleitet sind, oder davon, ob wir wissen, daß von demselben Maler viele gut getroffene, viele schlecht getroffene Porträte nachweisbar sind. Wie kommen wir aber zu einer Kenntnis von vorhandener Porträtähnlichkeit bei

Darstellungen von Menschen, die längst nicht mehr sind und die wir niemals gesehen haben? In solchen Fällen helfen uns ab und zu die Stimmen von Zeitgenossen weiter, die ein bestimmtes Porträt als getroffen bezeichnen, ein anderes als verfehlt. Oder es ist sicher überliefert, daß ein Maler vergangener Zeit durch gutes Treffen ausgezeichnet war. Auch stehen uns gelegentlich von einer Persönlichkeit viele Bildnisse von sicherer Zeitbestimmung zur Verfügung. Aus diesen kann dann überlegte Vergleichung berechtigte Schlüsse ziehen. Abgüsse von Gesicht und Händen sind, man kennt das, fördernde Hilfsmittel bei solchen Erörterungen, und daß die Photographie vieles geleistet hat, weiß jedes Kind.

Eine ausgeprägt idealistische Kunstrichtung, gar eine, die „Schönheit" darstellen will und die dann folgerichtig die Schönheit nach bestimmten Verhältnissen konstruiert, schließt eine wirkliche Bildniskunst so entschieden aus, wie schwarz das nichtschwarz. Man wird wohl bei jeder das suchen, was sie geben kann und nicht das, was ihr ihre Überzeugungen zu geben verbieten. In einem Atem kann man aber nicht etwa eine idealistische Schönheitskunst als allein maßgebend predigen und dabei doch realistische Porträtähnlichkeit als Vorzug preisen.

Noch Eines. So viel Porträtmaler, so viel verschiedene Auffassungen. Zwängen wir doch nicht alles in vorbereitete ästhetische Fächer. Immerhin erleichtert es die Verständigung, wenn große Gegensätze, wie Realismus und Idealismus angedeutet werden. Das Porträt, das nun abgebildet und besprochen wird, stammt von einem Realisten.

EIN BILDNIS DES JUGENDLICHEN GEIGERS VIEUXTEMPS VON ANTON EINSLE.*)

Die Wiener Bildnismalerei hat seit dem XVIII. Jahrhundert nahezu ohne Unterbrechung bedeutende Künstler aufzuweisen gehabt. Ein Kupetzky war hier tätig. Auerbach, van Schuppen, Martin Meytens, und noch viele andere gehören der Wiener Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts an. Man kann auch Namen hereinziehen, wie den der Französin Vigée-Lebrun, des Genfers J. E. Liotard, des Schweden Roslin, von Persönlichkeiten, die alle eine zeitlang in der Kaiserstadt an der Donau Bildnisse gemalt haben. Der Engländer Th. Lawrence war zur Kongreßzeit in Wien sehr beliebt. Man hatte einen Lampi, Kreuzinger, im Kleinbildnis einen Füger, einen Daffinger, und in den 1840er und 1850er Jahren war Anton Einsle neben Ferdinand Waldmüller einer der meist gesuchten Wiener Porträtisten, wie später ein Amerling und noch weiter herauf ein Makart, Canon, Angeli und einige aus der jungen Garde. Einsle hatte große Erfolge aufzuweisen und wurde nicht nur von reichen bürgerlichen Kreisen, sondern auch vom Hofe und vom Hochadel unausgesetzt beschäftigt. Er hat die Kaiser Franz und Ferdinand gemalt und den jugendlichen Kaiser Franz Joseph wiederholt porträtiert (ich kenne ein großes Kaiserbildnis von Einsles Hand aus dem Jahre 1854 in der fürsterzbischöflichen Residenz zu Olmütz und ein damit verwandtes aus dem Jahre 1855 im Regentensaal des schwedischen Schlosses Drottningholm). Von Einsles Hand ist ferner ein Porträt der Kaiserin Elisabeth zu verzeichnen, eines des Erzherzogs Karl, Siegers bei Aspern, der Erzherzoge Karl Ludwig und Stefan, des Grafen Eugen Zichy, des Grafen Szécsen, und die Reihe könnte noch lange fortgesetzt werden, wenn es sich um Vollständigkeit handeln würde. Die Leistungen Einsles fielen zumeist ebenso zur Zufriedenheit der Gemalten, wie der Kritik aus. Ein neidischer Nebenbuhler, Kertbeny (Benkert), hat ihn freilich einmal böse mitgenommen,

*) Neubearbeitung meines Artikels aus der Neuen musikalischen Presse, Wien, 19. März 1904.



Bildnis von Vieuxtemps in der Sammlung Péteri zu Budapest.

doch hat das kaum eine tiefe Wirkung beim Publikum hervorgebracht, und die Nachwelt läßt Einsle als geschickten, talentvollen, gut treffenden Bildnisschilderer gelten, von dem man manche Leistung vorzüglich nennen darf.*)

Zu den gelungenen Bildnissen von Einsles Hand gehört ohne Zweifel das lebensgroße Brustbild des jugendlichen Vieuxtemps, das im Jahre 1837 entstanden ist. Es befindet sich in der, an interessanten Bildern reichen Sammlung Péteri (Pfeffer) zu Budapest. Vorzügliche Erhaltung kann des besonderen hervorgehoben werden. Der junge Künstler ist in halbem Profil gegen rechts dargestellt. Das fettliche gesundheitstrotzende Gesicht wird von dichtem dunklen Haar umwallt. Eine fein gefühlte Farbenstimmung zeichnet dieses Werk aus, die bis in die Töne des dunklen Rockes festgehalten ist. Signatur und Datierung: „Einsle 837“ sind ins Nasse eingekratzt, wie so viele altwiener Künstlerschriften auf Bildern und lassen an Vertrauenswürdigkeit nichts zu wünschen übrig.**)

Das erwähnte Gemälde ergänzt unsere Kenntnis von der äußeren Erscheinung des weltberühmten belgischen Geigers und Tonkünstlers. Wie das Wunderkind ausgesehen hat, als es schon in Konzerten auftrat, sehen wir auf zwei Steindrucken von Kriehuber und von Bauer aus dem Jahre 1834. Aus der reifen Zeit des Künstlers sind dann mehrere Porträte bekannt, so ein zweites von Kriehuber und eines von Bougniet. Das Bildnis von Einsle stellt ihn aber gerade in der künstlerischen Sturm- und Drangzeit dar und gewinnt dadurch noch einen besonderen Reiz. Vieuxtemps war damals, als Einsle ihn malte, 17 Jahre alt und hatte mit seinem Vater auf einer Konzertreise auch Wien berührt, wo ihm schon viel früher Sechters Unterricht zuteil geworden war.***) Nach den Gesichtszügen paßt das Einslesche vortrefflich zwischen die Bildnisse aus der Kindheit und die aus der späteren Zeit hinein.

*) Die meisten Angaben über A. Einsle finden sich in L. A. Frankls Sonntagsblättern, im Kunstblatt, in C. v. Wurzbachs biographischem Lexikon. Wohl zu beachten sind die Kataloge der Wiener Akademieausstellungen aus den 1830er, 1840er und 1850er Jahren, die Verzeichnisse der Eröffnungsausstellung in der Wiener Akademie von 1877 und der historischen Porträtausstellung im Wiener Künstlerhause von 1880. — Ich schöpfe übrigens zumeist nur aus eigenen Quellen. — Kertbenys Angriff geschah in Auers „Faust“.

**) Nach einer Rechnung zu schließen, die sich in der Familie Péteri erhalten hat, ist das Vieuxtempsbildnis 1861 angekauft worden. Für die gütige Sendung der Nachbildung sage ich dem kunstfreundlichen Besitzer besten Dank.

***) Unter den Angaben über Vieuxtemps in den zahlreichen Musiklexika hebe ich besonders die in Groves Dictionary hervor, die auch den Wiener Aufenthalt Vieuxtemps im Jahre des Besonderen 1837 anführen. Das Geburtsdatum Vieuxtemps ist vorläufig nur bezüglich des Jahres und Monats vollkommen sichergestellt: Februar 1820, wogegen über den Tag verschiedene Angaben zu lesen sind (siehe den „Appendix“ bei Grove). Vieuxtemps war auch 1843 wieder in Wien.

BILDCHEN VON HENDRICK DE CLERCK UND EINIGE BEMERKUNGEN ZU DENIS VAN ALSLOOT.

Auf den Brüsseler Maler des frühen XVII. Jahrhunderts, Hendrick de Clerck, habe ich in meinen Arbeiten wiederholt geachtet*) und das Bildchen, aus dem anbei ein Ausschnitt ungefähr in der Größe des Originals widergegeben wird, stand beschrieben und beurteilt in der „Chronique des arts et de la curiosité“ vom 25. Juli 1891. Damals gehörte es noch dem Schriftsteller Isidor Ritter v. Klarwill, Chefredakteur der Zeitung „Fremdenblatt“. Nach Klarwills Tod kam es an die Witwe Frau Henriette v. Klarwill, die es noch heute besitzt, und zwar neben vielen anderen bedeutenden Stücken, von denen ich nur ganz im Vorübergehen einen großartigen Jan Mienszen Molenaer nenne, einen vorzüglichen Philip de Konengk, Klaes Molenaer, J. A. Duck, M. Naiveu. Die Sammlung enthält Bilder verschiedener Richtungen und Nationalitäten, zumeist aber niederländische Stücke, von denen mehrere längst kunstgeschichtlich bekannt sind. Zur Beschreibung des De Clerck bemerke ich, daß uns das Bildchen als Ganzes in eine Waldlandschaft führt, in deren Vordergrund zwei mythologische Personen und zwei Jagdhunde eine wohl abgewogene Gruppe bilden. Der Ausschnitt zeigt diese Gruppe. Ich vermute, daß Kephalos und Prokris gemeint sind, und daß der Maler die Szene im Sinne hatte, da Kephalos eben seinen verhängnisvollen Irrtum gewahr wird. Statt eines Wildes hat er seine geliebte Gattin getötet, die sich, um eifersüchtig zu lauschen, im Dickicht verborgen hatte. — Das Bildchen ist auf Kupfer gemalt und mißt 0·33 in der Breite, 0·20 in der Höhe.

*) Vergl. „Kleine Galeriestud.“, I. Reihe, S. 125 ff., 215 f., 319 und 322, ferner die Neue Folge der Kl. Galeriestud. 2. Lieferung, S. 39 ff., auch „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“. I, 113, 151, 191, 311, 503, 512 und „Handbuch der Gemäldekunde“, 2. Auflage, S. 169 ff. — Aus der älteren Literatur wiederhole ich Hoets Katalogsammlung I, 81 (vermutlich ist der H. D. C., von dem ein Bild mit der Hochzeit der Thetis verzeichnet wird, unser Meister. Das Bild kommt nämlich in der Nachbarschaft der Jan Brueghel und Rottenhammer vor, die unserem De Clerck verwandt sind). 319 f., 369, 395, 423, 455, 503 f. II, 185. III, 41. Burtin „Catalogue de tableaux vendus à Bruxelles depuis l'année 1773“, S. 67. „Méthode curieuse et facile pour la connoissance des tableaux“ (1772), S. 37, 44, 49, 55, 83, 85 und 87.

Einmal dem Meister auf der Spur, fand ich noch manches andere sicher oder mit Wahrscheinlichkeit ihm zugehörige Bild, z. B. eines mit Apoll und Pan, das als Werk der flandrischen Schule im Katalog des Amsterdamer Rijksmuseums stand*). Ich füge hinzu den großen angeblichen Coninxloo der Versteigerung Schubart in München**), das kleinere Bacchanal der Münchener Pinakothek (Nr. 714 als Hendrick van Balen katalogisiert), ein Gemälde der Galerie Nostitz in Prag (dieses soll uns noch in anderem Zusammenhange wieder unterkommen), auch eine Landschaft mit Pan und Syrinx in der Londoner National-Galerie (dort als Rottenhammer. Nr. 659). Diesen Fall möchte ich allerdings neuerlich überprüfen.***)

Von zwei Bildern in Schleißheim, beide das irdische Paradies darstellend, ist das größere vierseitige ihm ohne jeden Zweifel mit Recht zugeschrieben, wogegen bei dem kleineren Rundbilde immerhin Zweifel möglich sind†). Die Gestalten haben andere Verhältnisse, als die auf sicheren Bildern des Hendrick de Clerck und es fehlen in der Färbung die rosig gemalten Streckseiten der großen Gelenke, die bei unserem Künstler so ziemlich unerläßlich zu sein scheinen. Bis auf Weiteres streiche ich das Schleißheimer Rundbildchen aus der Liste der sicheren De Clercks.

Auf dem kleinen Jan Brueghel von 1604 der Wiener Galerie erkannte ich die Figuren als Arbeit unseres Meisters, und ich entriß dieses Werk dem Verzeichnis der Arbeiten des Rottenhammer. Das Bildchen der Sammlung von Klarwill in Wien wurde 1891 von mir dem Jan Brueghel abgesprochen, dessen Namen es bis dahin geführt hatte. Schon damals war eine Veröffentlichung des Bildes geplant, und ich hatte vom damaligen Besitzer eine treffliche Aufnahme aus J. Löwys Atelier zur Verfügung erhalten. Wie so vieles andere, mußte damals die Angelegenheit aufgeschoben werden. Erst heute kann ich Wort halten. Die abgebildeten Figuren kehren mit einigen Veränderungen aber in derselben Tonart auf dem großen signierten De Clerck von 1608 in der Wiener Galerie wieder und dadurch ist im Zusammenhang mit sonstiger Stilkritik die Benennnug nahezu gesichert. Was die Landschaft betrifft, so stimme ich mit Vorsicht für Denis van Alsloot, den Zeitgenossen und Mitarbeiter des H. de Clerck, einen Parallelmeister zu Jan Brueghel im Fache der Landschaft. Alsloot malt eine andere, mehr grob kammförmige Art von Eichenblättern, als Jan Brueghel und einige andere gleichzeitige Eichenmaler. Immerhin ist das vergleichende Studium



Aus dem Bildchen von H. de Clerck in der Sammlung Henriette von Klarwill.

*) Es war 1899, daß ich meine Diagnose in Amsterdam äußerte (zur alten Nummer 1563). Der neueste Katalog teilt (zur neuen Nummer 695) mit, daß dieses Bild schon 1808 als De Clerck verzeichnet stand.

**) Beschreibung und Abbildung bei H. Pallmann: „Gemäldesammlung des verewigten Herrn Dr. Martin Schubart" (München 1899, Hugo Helbing). Ich halte dieses Bild bestimmt für Hendrick de Clerck und Alsloot.

***) Das große Bild der Auktion Clavé-Bouhaben, nach Angabe des Kataloges signiert, das Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers darstellt, ist mir bisher nicht aus eigener Anschauung bekannt geworden (Nr. 58 des Kataloges von 1894, Köln, Lempertz Söhne).

†) Alte Katalogangaben und Van Gools Schouburgh (II, 1751) scheinen für die Benennung zu sprechen, doch liegt keinerlei Beweis für die Benennung auf H. de Clerck aus frühen Zeiten vor. Man kann begierig sein, wie ein zu erwartender neuer Katalog der Schleißheimer Galerie die Angelegenheit behandeln wird. — Die zwei Bilder der Schleißheimer Galerie sind nach Aufnahmen von J. Albert in München abgebildet bei Josef Kirchner: Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst (1903), S. 218 und 220.

auf diesem Gebiet noch nicht bis zu überzeugender Spruchreife gelangt.*)

Ein großes stilkritisch nicht unwichtiges Bild von Denis van Alsloot befindet sich im Besitze Sr. kaiserl. Hoheit des Herrn Erzherzogs Friedrich in Wien. Ein großes Fischstechen (wohl am Brüsseler Hofe) ist, wie es scheint, dargestellt. Ungezählte Figuren beleben diese große Landschaft, die gegen links unten in dunklen Zügen signiert und datiert ist, wie folgt: „DEONIS . ·V· ALSLOOT F. 1616“ (Breite 2·38, Höhe 1·53 m). Die Brüsseler Galerie**) besitzt interessante kleinere und einige große Bilder desselben Meisters, dem ich auch mit Bestimmtheit den sogenannten Seb. Vrancx der alten Wiener Sammlung Cubasch zuschreibe (vor wenigen Jahren in Wien versteigert. 62. Auktion der Firma Cubasch. Katalog Nummer 20, Darstellung eines Gefechtes). Ohne Zweifel gehören in dieselbe Richtung die Bilder in den Wandfüllungen des Audienzsaales im Rosenborgslot zu Kopenhagen.

AUS DER SAMMLUNG MALLMANN ZU BLASCHKOW.

(Ein Werk von A. v. Cuylenborch und Nachträge zum Teniers.)

Mit vergleichenden Studien über die Maler der arkadischen Richtung in Utrecht beschäftigt, wurde ich durch ein signiertes Werk des Abraham van Cuylenborch gefesselt, das auf der Versteigerung der „Venezia“ im April 1900 zu Wien auftauchte. Der Katalog hatte einen Cornelis Poelenburg daraus gemacht, der „fälschlich mit dem Signum seines Schülers Guylenburg versehen“ worden sei. Tatsächlich aber war es ein echt signierter Abraham van Cuylenborch. Auf dem Steine unter der Figur rechts in der großen Gruppe stand, wenn auch etwas verputzt, der Name in halbkursiven Zügen und darunter: f 164. (fecit 1645 oder 1646. Die letzte Ziffer war nicht ganz klar). Diese Angaben und einige weitere beschreibende Notizen wurden festgehalten. Das Bild sitzt auf Eichenholz und mißt 75 × 51 cm. Bei der Versteigerung erwarb Gaston Ritter von Mallmann das, in den Figuren gut erhaltene Stück. Der neue Besitzer hatte die Freundlichkeit, mir eine Photographie nach dem Bilde zur Verfügung zu stellen, und ich danke ihm dadurch die Möglichkeit, das Gemälde hier abzubilden. Die Darstellung scheint sich auf einen beliebten Stoff aus der klassischen Mythologie zu beziehen; Diana mit ihren Nymphen, von Aktäon überrascht. Man sieht links im Mittelgrunde den dreisten Jäger die Flucht ergreifen. Cuylenborch selbst (auf den ich diesmal nicht näher eingehe) hat denselben Stoff wiederholt, mannigfach verändert, auf die Fläche gebracht. Ein signiertes Werk dieser Art aus dem Jahre 1647 befindet sich in Schleißheim. Ein weiteres, davon verschiedenes, aber demselben Jahre zugehöriges Bild mit Aktaeon aus der gräflich Thunschen Sammlung ist mir vor zwölf Jahren beim Restaurator kais. Rat Gerisch in Wien bekannt geworden. Der Mythus gab dem Künstler willkommene Gelegenheit, sich als geschickten Figurenmaler besonders im Fach des weiblichen Aktes zu zeigen. Diana mit ihren Begleiterinnen, sich des Bades erfreuend, war geradewegs der Lieblingsgegenstand des begabten Künstlers, für dessen Bilder man mittlere, ja gute Preise zahlte, und der jedenfalls seiner Qualitäten wegen schon beizeiten kopiert wurde*). Cuylenborchs Nymphenbilder werden in vielen bedeutenden Sammlungen angetroffen. Ein Bad der Diana aus dem Jahre 1646 ist z. B. in der Galerie Borghese zu sehen; im Haag, in Köln, Pommersfelden, Innsbruck, Braunschweig, Gotha weitere Bilder von ihm, um nur einiges anzudeuten. Eine Reihe seiner Arbeiten zeigt bräunliche, weiträumige Grotten, in denen verschiedenartige antike Reste verteilt sind und mannigfache Figuren vorkommen, nicht selten auch Windhunde. Nr. 302 (als Breenbergh katalogisiert) in der Liechtensteingalerie scheint mir dieser Gruppe anzugehören. Die signierten Grottenbilder von A. v. Cuylenborch in Braunschweig**) und beim Grafen Thun zeigen dieselbe braune Tonart.

*) Anfänge finden sich in meiner „Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens“, S. 40 f. Dort auch die wesentliche Literatur über Denis v. Alsloot. In jüngster Zeit kam er vor in Mireur: Dictionnaire des ventes, auch wurde der Künstler behandelt in Alfred v. Wurzbachs „Niederländischem Künstlerlexikon“. Vergl. überdies Gazette des beaux arts 1899, II, S. 168 f. (Hymans).

**) Das große Bild (von 1620) zeigt sehr hohen Horizont. Die Färbung ist grünlich bis in die weite Ferne. Links vorne ein großer Baum. Auf der Inschrift nennt Alsloot sich erzherzoglichen Maler. „DENIS V ALSLOOT S. S. ARCHIDVCVM P. 1620“. Die Darstellung betrifft den Schloßpark von Mariemont und eine Auffahrt des Statthalters Albert und seiner Gemahlin Isabella. Die zwei kleineren Landschaften von 1611 (?) und 1612 stellen Sommer (oder Frühling) und Winter dar. Gute Schneestimmung einerseits, grüne Eichen (nach meiner Erinnerung) anderseits. Figuren sicher von H. de Clerck, obwohl keine Signatur an dem gerahmten Bilde zu finden ist. Vielleicht steckt sie im Falz.

*) Vergl. Oud Holland, X, S. 59 und die Preisangaben in den alten Katalogsammlungen.

**) Das Grottenbild der Braunschweiger Galerie Nr. 193 ist in Pigmentdruck nachgebildet von der



Abraham v. Cuylenborch: Landschaft mit Nymphen. Sammlung Gaston Ritter von Mallmann zu Blaschkow.

rührigen Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G. in München, die gegenwärtig neue Reihen von Aufnahmen machen läßt, und zwar in der Pariser Ausstellung altfranzösischer Kunst, in der Düsseldorfer Ausstellung und in den Galerien zu Amsterdam und Wien.

Zum Bildchen von David Teniers dem jüngeren: Der Geruch, das im ersten Heft dieser Blätter besprochen ist, kann ich einige Bemerkungen nachtragen. Bezüglich des Materials und der Technik ist zu bemerken, daß es auf Eichenholz gemalt ist, dessen Faserung, wie gewöhnlich, der längeren Abmessung parallel läuft. Eine leichte Schwingung der Fasern gegen rechts unten kommt auch auf der Vorderseite zum Ausdruck. Sogar die Abbildung läßt sie erkennen. Auf dem Brettchen sitzt, wie bei allen echten Holzbildern des Teniers ein dünner weißer Grund. Die Malerei, frei und sicher, wie sie nur ein Meister von Gottes Gnaden malt, ist in zäher Farbe ausgeführt, die als Ölfarbe im wesentlichen anzusprechen ist. Wie es scheint, ist das prächtige Stück alla prima gemalt. Es hat, was bei Teniers gewöhnlich ist, nur wenig durch Risse gelitten. In der Abbildung bemerkt man links einen Schattenstreifen. Es ist der Schlagschatten des Rahmens, der nicht entfernt worden war, als die photographische Aufnahme geschah. Die Maße sind 18·8×13·6, was allerdings dem Felde des alten Stiches*) nicht vollkommen entspricht. Doch wird bei der sonstigen Übereinstimmung die Identifizierung, die im ersten Heft festgestellt wurde, in keiner Weise beeinträchtigt. Nach wie vor bleibt es klar, daß wir das Bildchen vor uns haben, das einst in der Sammlung der Comtesse de Verrue gewesen.

Die Wege des kleinen Bildes, seitdem es aus der Kollektion der Comtesse de Verrue fortgekommen ist, bleiben noch großenteils dunkel. Smiths Catalogue raisonné (III, 1831, S. 243) erwähnt die Reihe der fünf Sinne, der das Bildchen angehört, als Bestandteil der

*) Wie mir Herr von Mallmann mitteilte, hat Alfred v. Wurzbach ihm den Stich von Gabrieli zum Geschenk gemacht, als Mallmann das dazugehörige Bildchen in einer Wiener Versteigerung erworben hatte. Die Reihe von Le Bas wurde durch mich auf das kleine Gemälde bezogen.

Sammlung Beringhem 1770, 1784 bei La Borde. Er sagt ferner, sie sei 1821 ausgestellt gewesen und dann in eine Sammlung C. H. Tracy gelangt. Die neuerliche Erwähnung des Bildchens gibt wohl Anlaß, daß man in England weiter nachsucht. (Von einigen anderen Bildern der Galerie Mallmann wird in späteren Lieferungen die Rede sein.)



Frans de Momper: Straße. Ausgestellt im Wiener Versteigerungsamte im Dezember 1903.

ZU FRANS DE MOMPER.

Vom flandrischen Maler Frans de Momper, der auch in Holland tätig war, sind mir im Laufe einiger Jahrzehnte die folgenden Bilder bekannt geworden, von denen ich zwei in Abbildungen mitteile. W. Bode hat vor Jahren nach einer Erwähnung bei Van der Willigen diesen Maler in die geschriebene Kunstgeschichte erst eingeführt (vgl. A. v. d. Willigen „Les artistes de Harlem“, 2. Auflage, S. 352 und „Zeitschrift für bildende Kunst“, VII, S. 172). Die „Geschichte der Malerei“ von Woltmann und Woermann (III, 818) nennt Werke von ihm im Haager Gemeindemuseum in Berlin und in Kassel.

Die Bilder, die ich heute noch zu besprechen habe, befinden sich in der Sammlung Dahl zu Düsseldorf, im Ferdinandeum zu Innsbruck, in der königlichen Galerie zu Kopenhagen, in der Magdeburger Galerie, beim Fabrikanten J. V. Novak in Prag. Endlich war in Wien ein monogrammiertes Stück im k. k. Versteigerungsamt zu Anfang des Dezembers 1903 eine Woche lang ausgestellt. Mit gütiger Erlaubnis des genannten Amtes*) wiederhole ich heute die Abbildung aus dem Katalog der Versteigerung vom 9. Dezember 1903. Das große Bild (114 cm breit, 84 cm hoch, auf Eichenholz) gehört seinem Stil nach in die Nähe des F. de Momper der Kasseler Galerie und zeichnet sich im Gegensatz zu einigen anderen Werken dieses Momper aus durch

*) Des besonderen habe ich Herrn Hofrat A. Sauer-Csaki für diese Erlaubnis zu danken.

eine ziemlich fette hollandisierende Vortragsweise, die es der Van Goyengruppe nähert. Nach diesem Stilmerkmal, nach einer Haager Urkunde von 1647, die einen Momper in Zusammenhang mit einer Bilderversteigerung nennt*), ferner nach einer Harlemer Erwähnung von 1648 (François Mompe wird als Gildemitglied genannt) möchte man annehmen, daß Frans de Momper gegen 1647 im Haag, 1648 in Harlem tätig war. Ein Aufenthalt in Amsterdam wird durch das signierte Werk der Berliner Galerie erwiesen, auf dem die Amstelstadt dargestellt ist. Frans de Momper dürfte auch in Rom gewesen sein, da der Campo Vaccino auf einem signierten Bilde vorkommt. Es befindet sich in Kopenhagen. Übrigens war 1648 und 1649 auch ein Maler Pieter de Momper (aus Antwerpen) in Holland tätig**) und 1672 ist ein Maler Philips de Momper in Holland nachweisbar, von dem man weiß, daß er in Rom gewesen*). Ich muß es den dazu berufenen holländischen Archivaren und Kunstgelehrten überlassen, über das Leben des Künstlers weitere Aufklärung zu schaffen. Ganz sicher aber scheint es mir, wenn man die Angaben der Antwerpener Liggeren, die von einem Frans de Momper sprechen, auf den Maler bezieht, der: „F. de momper“ zu signieren pflegte. Danach wäre Frans de Momper der Sohn Jodocus de Mompers I.**) 1629 auf 1630 kommt er in Antwerpener Gilde als Meistersohn vor. In den Aufzeichnungen von 1660 auf 1661 werden die Kosten für sein Leichenbegängnis erwähnt. Um 1647 und 1648 kann er recht wohl in Holland gearbeitet haben.



Frans de Momper: Winterlandschaft in der Galerie J. V. Novak zu Prag.

Soweit meine Erinnerung reicht, kann ich in Übereinstimmung mit Eisenmanns Katalog auch die Landschaft der Kasseler Galerie als fett und hollandisierend gemalt bezeichnen. Dieses Werk ist signiert „f d. mompe(r)“ (das „r“ am Ende ist nicht mehr ganz). Auch das Bild in Berlin, das schon

*) Mitgeteilt durch A. Bredius in „Oud Holland“, XIV, S. 119.

**) Vgl. „Oud Holland“, III, 231 und Obreens „Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis“, II, 34 („Pieter Mompert“ 1648 in der Sankt Lukasgilde zu Alkmaar).

*) „Oud Holland“, IV, S. 42.

**) Über die älteren Maler Namens Momper in Antwerpen geben die bekannten Werke von Rooses und Van-den-Branden Auskunft. Bei Gelegenheit spreche ich auch von diesen.

Bode mit dem Kasseler Bilde zusammengereimt hat, gehört in die hollandisierende Gruppe der F. de Momperschen Werke.

Eine andere, mehr vlaamische Richtung wird durch Bilder des F. de Momper vertreten, wie sie bei Dahl in Düsseldorf und beim kaiserlichen Rat Herrn Fabrikanten J. V. Novak in Prag zu finden sind. Das große Bild bei Novak (beschrieben in dessen Galeriekatalog) wird anbei in Netzdruck wiedergegeben. (Gemalt auf Eichenholz, 116 × 77 cm.) Diese Werke sind nahezu stilgleich (um einen Scheiblerschen Ausdruck zu gebrauchen), so daß die volle Signatur „f d. momper" auf dem Bilde in Prag eine vollkommen befriedigende Auflösung des Monogramms „f d m" bietet, das sich auf dem Bilde in Düsseldorf findet. Die Winterlandschaft der Sammlung Dahl in Düsseldorf*) zeigt einen vereisten Fluß, abendlich geröteten Himmel und was wohl mit zur Charakteristik gehört, rötlich getönte Gebäude im Mittelgrunde (rechts). Dieselben warmen Töne im Schnee und die rosigen an den Gebäuden kehren wieder auf dem Bilde bei Novak. In dieselbe Gruppe gehört gleichfalls das Winterbild im Ferdinandeum zu Innsbruck (links unten in dunklen Zügen „F. d. m. F." Nr. 732 des neuen Verzeichnisses von 1899**).

In Kopenhagen befindet sich neben einer voll signierten Ansicht des Campo Vaccino zu Rom (oben schon erwähnt) auch eine Winterlandschaft, die sich an die Bilder in Düsseldorf, Innsbruck und Prag anreiht. (Im neuen Katalog von Madsen als Nr. 221 a und 221 b.)

Die Magdeburger Galerie führt als Werk des Frans de Momper eine kleine Landschaft mit Fluß oder See, die sich im Stil den bisher genannten Bildern nähert.

Das Bild im Wiener Versteigerungsamt war bezeichnet mit „f · d · m".

*) Der Gründer, Herr Werner Dahl ist am 7. November 1903 gestorben. Seine Bilder gehören jetzt der Witwe.

**) Dieses Bild ist erst 1888 mit dem Wieserschen Legat in das Ferdinandeum gelangt. W. Schmidt erwähnte es im Repertorium für Kunstwissenschaft, XII, S. 46.

ZUR BESCHREIBUNG EINES BILDES IN DER BUDAPESTER GALERIE.

Der Monogrammist c f, oder o f, oder c *f*, oder o *f*, harrt noch einer besonderen wissenschaftlichen Bearbeitung. Er mag ein Holländer sein, der um 1600 tätig war.*) Vor Jahren konnte ich die getrennten Gegenstücke von der Hand dieses Monogrammisten aus dem Jahre 1607 in Pommersfelden und Budapest zusammenfinden. (Vergl. Kleine Galeriestudien I. Reihe, S. 24 und 183 und Verzeichnis der Gemälde im gräflich Schönborn-Wiesenheidschen Besitze). Das Bild der Budapester Galerie ist durch Braun, Clement & Cie. in Dornach vervielfältigt. Pigmentdruck Nr. 22654.) Unerörtert blieb bisher in der Literatur ein Anhängsel, das auf dem Bilde der Pester Galerie vorkommt, ein Gegenstand, der wie eine kleine Sichel aussieht. Ph. v. der Kellen und nach ihm C. Pulszky dachten an ein Genossenschaftszeichen. Eine, wie ich meine bessere Deutung, ergibt sich aus derlei wirklich erhaltenen kleinen Kunstwerken, wie sich deren mehrere in der Wiener Sammlung Figdor befinden. Herr Dr. Albert Figdor hält diese sichelförmigen, in anderen Fällen vogelkrallenartigen Anhängsel für Nagelreiniger oder Zahnstocher.

*) Demselben Meister stehen nahe zwei Gegenstücke von 1616 in der Stuttgarter Galerie, wo sie einmal die Nummer 350 und 357 geführt haben (jetzt Nr. 188 und 189), ferner in der Rotterdamer Galerie ein Bildnis von 1605 (alte Nr. 360, später 402, dann 119) und ein Porträt in der Wiener Sammlung E. Miller v. Aichholz.

MISSBRAUCHTER MONDSCHEIN.

Die Hochflut der Ansichtskarten steht vor der Tür. Von den Bergen, aus den Tälern, vom Meeresstrand, aus den Steppen, ja manchmal sogar aus den Luftschiffen gehen im ganzen Millionen von Postkarten mit Ansichten um die Erde. Das wäre ja ganz gut. Denn manche morsche Säule, die „kann stürzen über Nacht", manches bemerkenswerte Bauwerk und mancher merkwürdige, alte Baum, mancher brüchige Fels, der vielleicht dem nächsten Orkan zum Opfer fällt, sind auf derlei Kärtchen im Bilde festgehalten, ohne daß große Aufnahmen davon vorhanden wären. Und gerade die Herrmannsche Erfindung der Korrespondenzkarte hat sich als Trägerin solcher Ansichten vorzüglich bewährt. Aber auch viel Ungereimtes wird auf diesem Gebiet geleistet. Im Sommer vergeht z. B. kaum eine Woche, daß nicht eine oder die andere Ansichtskarte mit Mondschein einträfe. Ich bemerke diese Dinge seit Jahren mit steigendem Mißvergnügen. Bisher war nämlich unter den einlaufenden Mondscheinkarten noch nicht eine, die einer Aufnahme

bei wirklichem Mondschein entsprochen hätte. Man könnte ja solche heute herstellen trotz der geringen Lichtstärke des Mondscheines.*) Die Fachleute von der Photographie wissen das. Aber eine solche Herstellung ist noch immer unbequem und zeitraubend. Die weichseligen Gemüter retouchieren lieber eine Tagaufnahme und machen irgendwo einen Vollmond hinein. Dann sieht es aber auch danach aus, und der optische Nonsens ist fertig.**) Ganz abgesehen von einem Zuviel an Einzelheiten, wie man sie auch beim hellsten Vollmond nicht unterscheiden könnte, bestand immer ein unvereinbarer Gegensatz zwischen dem Ort der angeblichen (hinein getuschten) Lichtquelle und der Beleuchtung, die wirklich auf der Ansichtskarte gegeben war. Gewöhnlich wies diese Beleuchtung auf eine Lichtquelle (es war gewiß die Sonne) hin, die man sich schief hinter und über dem Beschauer vorstellen mußte. Die Tönung aller Flächen und Formen spricht ja eine unzweideutige Sprache. Im Bildchen aber herrscht märchenhaftes unwahres Mondlicht, das durch bläulich getöntes Papier vorgetäuscht wird. Und ziemlich gerade vor uns, meist nahe dem Horizont steht die künstlich ausgewaschene Scheibe des Vollmondes! Wäre der Mond die maßgebende Lichtquelle bei der Aufnahme gewesen, so müßten doch die Schlagschatten der Gegenstände nahezu in der Richtung gegen den Beschauer zu ausgebreitet sein. Nichts aber davon, sondern ungefähr das Gegenteil. Guter Mond, der Du gewöhnlich so stille gehst, schlage einmal Lärm und beschwere Dich über den schnöden Mißbrauch, den gedankenlose Retoucheure mit Deinem milden Lichte treiben. Ebenso der Künstler, wie der Physiker werden Dich dafür dankbaren Blickes anschauen.

Ich beabsichtige heute keinerlei eingehende Abhandlung über die Darstellung des Mondscheines im Bilde. Nicht soll Aart v. d. Neer gelobt, nicht die Tenierssche Nachtlandschaft in Dresden getadelt werden (wie es schon durch Julius Hübner 1861 unter Beigabe einer C. Krügerschen Radierung geschehen ist). Ich möchte lieber einen praktischen Zweck erfüllen und dem Überhandnehmen der einfältig auf Mondschein verfälschten Karten entgegentreten. Für jedes geschulte Auge sind derlei Karten ein Greuel.

*) Diese geringe Helligkeit und ihre Behandlung durch den Maler sind besprochen bei Helmholtz in „Vorträge und Reden", Optisches über Malerei (IV. Aufl., Bd. II, S. 108 ff.).

**) Schon 1900 in der „Montagsrevue" vom 10. September (Nr. 37) bin ich gegen diese Karten mit Mondschein aufgetreten.

AUSSTELLUNGEN.

Franz Matsch hat in Wien im Laufe des Mai eine Ausstellung neuer Arbeiten in seinem Atelier (Silbergasse 55 und 57) abgehalten für den engen Kreis geladener Gäste. So viele andere aber, die nicht den erklärten Kunstkreisen angehören, hätten sich für die ausgestellten Werke interessiert. Sah man doch dort eines der Bilder für die vielbesprochene Saaldecke in der Wiener Universität. Das riesige Mittelbild war vor einigen Jahren bei Matsch zu sehen, als es eben fertig geworden. Nunmehr ist auch von den vier Seitenbildern das eine, die Theologie, vollendet, eine Arbeit von Matsch, die wohl in der beträchtlichen Höhe von 20 m, in der es anzubringen ist, noch eine vortreffliche Wirkung tun wird. So kann man es nach der großzügigen Ausführung und übersichtlichen Anlage erwarten. Die drei weiteren Seitenbilder mit der Philosophie, Medizin und Jurisprudenz, sind von Gustav Klimt begonnen und durch Ausstellungen der Wiener Sezession bekannt. Ich hoffe auf diese Bilder zurückkommen zu können, wenn sie einmal probeweise an der Auladecke festsitzen. Im Atelier von Matsch sah man unlängst neben der Theologie noch vieles andere, einige eigenartige Skulpturen (Matsch führt selbst den Meißel) und zahlreiche Gemälde, zwei Landschaften von besonders feiner Farbenstimmung (beginnender Regen in Sankt Gilgen und ein Weg durch die Felder auf der Hohen Warte). Sicher nicht in letzter Reihe sind mehrere Bilder zu nennen, auf denen Meister Matsch seine artigen, frischen vier Kinder dargestellt hat. Eines dieser Gemälde wird anbei abgebildet. Es trägt den Namen Matsch und die Jahreszahl MDCCCCIII. Sogar die stark verkleinerte Nachbildung gibt einen guten Begriff von der lebensvollen Auffassung dieses Werkes, das allerdings im Original gesehen werden muß, um voll gewürdigt zu werden. Ich knüpfe daran die Bitte, der Künstler möge doch einmal die Reihe seiner besten Arbeiten öffentlich zur Schau stellen. Irgend welches Gezänke ist ja dabei sicher nicht zu vermeiden, aber Matsch steht in seiner Bedeutung so hoch, daß er dem Treiben mit Ruhe zusehen kann.

Der Kunstverein in München hat dem Gedächtnis Lenbachs eine Sonderausstellung gewidmet, deren erste Reihe 65 Nummern, meist Porträte enthält. Darunter sind auch solche aus der frühesten Zeit sowie das letzte Selbstbildnis aus der Weihnachtszeit 1903. (Dankenswerte Mitteilung der Vereinsführung.)

In Amsterdam werden seit einiger Zeit durch E. W. Moes im Kupferstichkabinett



Franz Matsch: Spielende Kinder.

des Reichsmuseums lehrreiche Ausstellungen von bestimmten Gruppen alter Stiche geboten. Man sah z. B. die altholländische Landschaft illustriert. Gegenwärtig sind Deutsche, Italiener und Franzosen ausgestellt. (Kleiner gedruckter Katalog.)

Berlin. In jüngster Zeit wurde eine weit ausgreifende „Ausstellung von Werken Moritz von Schwinds" eröffnet, die von der rührigen Leitung der Nationalgalerie veranstaltet ist. Der Katalog (Berlin, E. S. Mittler & Sohn. Großoktav) zählt über 400 Arbeiten Schwinds und zahlreiche Nachbildungen auf.

NOTIZEN.

Herrn königlich-sächsischen Archivrat und Staatsarchivar Dr. Theodor Distel verdanke ich folgende Feststellung in bezug auf die ich auch verweise auf Distels Mitteilungen in Lützow Seemanns Kunstchronik XX. 699 und N. F. XV. Nr. 27.

Stephan Cataneos „Himmelfahrt Christi" wieder zu Ehren gelangt! Johann Georg II. zu Sachsen (Kurfürst von 1656 - 1680) baute die Schloßkapelle zu Moritzburg bei Dresden und schmückte dieselbe, laut betreffenden Inventar, u. a. mit der „Himmelfahrt Christi" von Stephano Cataneo*) aus Rom („1669"). Sein, 1697 zum Katholizismus übergetretener Enkel hat jenes Gemälde durch das jetzige Altarbild ersetzt. Im dortigen Bodenrummel habe ich nun das alte Kunstwerk ermittelt. Heute ziert dasselbe, von Otto Nahler in Dresden meisterhaft restauriert, die neue Kirche zu Moritzburg-Eisenberg.

Über Lenbach schrieben in jüngster Zeit tausende von Federn in Zeitungen, Wochenschriften, Monatsheften. Der Einzelforscher wird sich mit all den Notizen und Artikeln abzufinden haben, wogegen an dieser Stelle nur auf einige besonders gehaltvolle oder be-

*) Nagler u. a. erwähnen ihn nicht. Aus Akten weiß ich, daß er (1669) vom kursächsischen an den kurbrandenburgischen Hof empfohlen worden ist.

sonders reich illustrierte Nachrufe hingewiesen werden kann. Hervorzuheben sind die Lenbachnummern der „Kunst für Alle“ (XIX. Jahrg., Heft 17 vom 1. Juni 1904) und der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ (Nr. 3176 vom 12. Mai). Siehe auch „Technische Mitteilungen für Malerei“ (XX. Jahrg., Nr. 22, Ad. Wilh. Keim) als Beigabe zum Lenbachartikel in der „Wiener Mode“ (Bd. XVII, Heft 18) ist eine Abbildung des Geburtshauses von Lenbach zu verzeichnen. Als beachtenswert, zum Teil wertvoll habe ich ferner aus einigen Tagesblättern vorläufig notiert: Münchener „Allgemeine Zeitung“, 1904 Nr. 207 und 208. — Neue freie Presse vom 6., 7., 8. und 14. Mai und 7. Juni. — Neues Wiener Tagblatt, 6. und 7. Mai. — Wiener Abendpost, 9. Mai.

Über den in Paris lebenden jungen Maler E. Bonnecontre schreibt der Graf von Soissons in „Kunst und Kunsthandwerk“ (der Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie), Heft 5 (1904).

„Art et Décoration“ vom Mai 1904 äußert sich aus Anlaß einer Ausstellung von etwa 100 Werken von Fräulein Breslau über diese aus Zürich stammende Malerin, die gewesene vielleicht an Talent überlegene Rivalin der M. Baskirtscheff.

Paolo Michettis „Tochter der Jorio“, das weitbekannte, psychologisch bedeutsame große Gemälde, war abgebildet in J. J. Webers Illustrierter Zeitung vom 19. Mai 1904 (Nr. 3177).

Eine Zeichnung Friedrich Prellers d. Ält., darstellend den Kopf des Komponisten Peter Cornelius ist nachgebildet in der Zeitschrift „Die Musik“ (Jahr III, Heft 17, herausgegeben von Bernhard Schuster. Berlin, Leipzig). Zu Preller auch das Juliheft von Westermans illustrierten Monatsheften und neuestens Walther Witting „Künstlerisches aus Briefen Friedrich Prellers des Älteren“.

Beiträge zur Kenntnis einiger oberschwäbischer Maler des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts finden sich bei P. Beck im „Diözesanarchiv von Schwaben“, 1904, Nr. 6, S. 96, und zwar werden berührt die Ulmer Malerfamilie Rieder und die Maler Namens Meßmer.

Mosaikbilder, zusammengesetzt aus Perlmutter, kostbaren Steinen und Glasflüssen werden in stilvoller Weise geschaffen durch die Brüder Marriott („The Studio“, 15. Mai 1904, S. 345).

Über Emailmalerei und den modernen Emailmaler Grandhomme äußert sich M. P. Verneuil in „Art et Décoration“ in der Fortsetzung eines Artikels „L'Email et les Emailleurs“ (Mai 1904).

Von der Ausstellung der Maler Bruno Pinkow und Fritz Geyer handelt Dr. Josephs „Internationale Revue“, VI, Nr. 67 (April), von der Waldauausstellung dieselbe in Nr. 68, von der Dresdener Ausstellung und von Lenbach in Nr. 69.

Über die junge Wiener Künstlerin Antoinette Kraßnik berichtet die „Wiener Mode“, Bd. XVII, Heft 18.

„Anders Zorn“ heißt eine Studie von Tor Hedberg, die in der Wochenschrift „Die Zeit“ veröffentlicht ist (Nr. 507 vom 18. Juni 1904, S. 140—142).

Seemanns „Kunstchronik“, XV, Nr. 28 vom 10. Juni berichtet über ein Bildnis des jüngeren Steenwyck von Van Dyck in der Sammlung Hoschek in Prag (Fr.) und über ein Altärchen vom älteren Kranach im Besitze W. Schmidts in München.

RUNDSCHAU.

Antwerpen. Privaten Mitteilungen entnehme ich, daß die Vaterstadt des Jacob Jordaens, Antwerpen, eine Ausstellung zu Ehren dieses berühmten Malers für das nächste Jahr vorbereitet.

Das Antwerpener Museum hat nicht wenige neue Bilder erworben, unter anderen solche von Ferdinand Bol, Jan Brueghel II., Gaspar de Crayer, Josse van Craesbeek, Frans Francken II., Abel Grimmer, Jac. Jordaens (zwei Skizzen und einen Studienkopf), Th. Rombouts, C. de Vos.

Brüssel. Wie Henry Hymans mir gütigst mitteilt, hat das königliche Museum neuerlich zahlreiche Bilder erworben und zwar vier auf der Vente Menke in Brüssel: zugeschrieben dem D. v. Delen, P. Brueghel d. Älteren, J. v. Goyen und Rottenhammer, ferner vier auf der Vente der Princesse Mathilde in Paris: Justus Suttermans Brustbild eines Kriegers; dem N. Maes zugeschrieben, aber auch mit verschiedenen anderen Benennungen bedacht, die ganze Figur eines jungen Trommlers; dem Geldorp Gortzius zugeschrieben, Halbfigur eines Malers; vielleicht Brescianer Meister, ein Bildnis. Aus einem belgischen Konvent wurde erworben ein signierter Abraham Bloemaert von 1622 (die Jünger in Emaus). Die Vente Somzée lieferte drei Stücke: einen Tiepolo (Tod der Polyxena) und zwei altitalienische Bilder, die Giunta Pisano und Benozzo Gozzoli benannt sind.

Kopenhagen. Ein trefflicher beschreibender kritischer Katalog der königlichen Ge-

mäldegalerie ist eben erschienen. Karl Madsen hat ihn verfaßt und unter dem Titel „Fortegnelse over den kongelige Malerisamlings billeder af aeldre malere“ in Kopenhagen im „Gyldendalske Boghandel. Nordisk Forlag“ erscheinen lassen (8°, 176 S.). Der neue Katalog ist illustriert und gibt Nachbildungen der Signaturen. In den meisten Fällen wird man den Madsenschen Benennungen zustimmen können. Sind sie doch gewöhnlich durch genau geprüfte Signaturen oder durch gewissenhafte Stilvergleichung gefestigt. Wenn ich für einige wenige Nummern andere Malernamen vorschlage, so kann das dem Wert des gar erfreulichen Madsenschen Kataloges keinen Abbruch tun. Ob Nr. 17 schon auf Gerolamo da Santa Croce geprüft worden ist? Jetzt heißt das Bild Jacopo Bassano. Nr. 19, eine Innenarchitektur im etwas bunten Stil der Francken paßt mir nicht zu dem stimmungsvolleren Van Bassen, dem es gegeben wird. Dem Hans Bol wird Nr. 46, ein Prospekt von Antwerpen zugeschrieben. Müßte nach Bols Lebensgang um 1580 entstanden sein. Gegen diese Zeit sprechen entschieden die Kostüme, die auf die Zeit um 1640 hinweisen. Auch stimmt das Bild in Kopenhagen im Stil nicht zur Antwerpener Ansicht von Hans Bol, die im Brüsseler Museum (als Nr. 184 B) ausgestellt ist, wogegen das Gemälde in Brüssel ganz gut mit vielen sicheren Arbeiten des Hans Bol zusammenzureimen ist. Dem Hans Bol im Besitz der Berliner Galerie wollen sich weder das Bildchen in Kopenhagen, noch das in Brüssel nähern lassen. Es ist nämlich dem Bol zwar zugeschrieben gewesen, dürfte aber von Jacob Savery dem Jüngeren gemalt sein.*) Die naheliegenden Vergleichungsbilder versagen also alle. Aber eine andere Vergleichung, die ich in Kopenhagen auch mündlich angeregt habe, hält stand, es ist die mit Peeter Gysels, und ich meine, daß man eine verhältnismäßig frühe Arbeit dieses Antwerpener Malers vor sich hat. Oder tritt uns hier der sonst ganz unbekannte Lehrer des Gysels Jan Boots entgegen? Nr. 63 ist ein trefflicher alter Niederländer, wie es scheint als Petrus Christus richtig benannt. Die rechte Hälfte des Bildes ist völlig deckend im XVII. Jahrhundert übermalt worden mit einer heiligen Familie. Ziemlich bestimmt behaupte ich, daß Peeter van Avont der Frevler war, der den älteren Meister verschlimmbessert hat. Beim Bartolomeus van der Helst Nr. 135 hat mich die Signatur in ihrer Echtheit nicht überzeugt. Sie ist zwar gewiß nicht modern, muß aber damit noch nicht die echte Handschrift des Van der Helst sein. Der signierte G. Mostaert geht in der Komposition auf den als Michelangelo-Erfindung gestochenen Christus am Kreuz zurück. Nr. 235 steht dem „Meister von Utrecht“ (Leprieurs „Maître de l'adoration des rois mages“) sehr nahe. Nr. 239, eine heilige Familie, dürfte von Vincent Sellaer sein, das Bildnis Nr. 240 von Cornelis Vischer. C. Schut und Daniel Seghers haben mich nicht überzeugt. Die Signatur des Seghers schien mir eine alte Fälschung und das Bild ein Werk des Van der Baren.

Bei den übrigen Bildern, es sind noch weit über 300, wüßte ich jetzt keine begründeten Zweifel an den Benennungen vorzubringen. Madsens Katalog wird hoffentlich die verdiente Anerkennung bei Laien und Kunstgelehrten finden.

Paris. Im Laufe des Mai ist der umfangreiche illustrierte Katalog für die Ausstellung altfranzösischer Kunst erschienen: „Les primitifs français, exposées au Pavillon de Marsan et à la Bibliothèque Nationale.“ Die Ausstellung erweckt das lebhafte Interesse von Sammlern und Gelehrten. Einige Berichte wurden in der vorigen Nummer (S. 53) angeführt. Ich füge hinzu: L. Dimiers Mitteilungen in der „Chronique des arts et de la curiosité“ vom 14., 21., 28. Mai und vom 4. und 18. Juni. Der Katalog verzeichnet 236 Nummern mit Galeriebildern, 21 Emailmalereien, 29 Tapisserien, darunter die mit den apokalyptischen Darstellungen aus der Kathedrale von Angers (Pariser Arbeit gegen 1380), zahlreiche Skulpturen und 242 Bilderhandschriften.

Wien. Gemäldesammlung in der Akademie der bildenden Künste. Seit dem Erscheinen der zweiten Auflage des amtlichen Kataloges und seit meiner Besprechung der akademischen Galerie (in der „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“, IV. Kapitel) ist mancher kleine Fund zu verzeichnen, manche bedeutende Verschiebung zu melden. Es freut mich, mitteilen zu können, daß sich eine meiner stilkritisch gewonnenen Bestimmungen durch ein nachträglich entdecktes Monogramm bestätigt findet. Herr kaiserl. Rat Ed. Gerisch fand auf dem Bilde, das ich als Werk des Vinckboons angesprochen hatte, bei Gelegenheit einer Reinigung links gegen unten im Falz das echte Monogramm dieses Vinckboons D v B (verbunden in hellen Zügen) und darunter die Jahreszahl 1610. Eine Signatur hat

*) Hierzu Frimmel „Kleine Galeriestudien“, Neue Folge, 2. Lieferung, S. 44 f. und „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“, I, S. 507. Zum jüngeren Savery vgl.: „Oud Holland“, IV, S. 75 f. den Katalog der Galerie in Mauritshuis. Granberg Coll. pr. d. I. Suède, S. 282.

sich auch nachträglich, wenigstens in wertvollen Resten auf dem großen Bilde des Lingelbach gezeigt. Rechts unten auf dem Quaderstein entdeckte Gerisch die mittleren Buchstaben des Künstlernamens und darunter Reste der Jahreszahl. Die hellen Züge dieser Signatur sind sehr blaß geworden. Ich las

. . . GELI . . .
fecit 1654.

Als die wohl wichtigste Neuigkeit ist zu berichten, daß eine große Leinwand aus der Schule des Paolo Veronese dem Vorrat entnommen, mit frischer Leinwand unterzogen wurde und nun in galeriefähigen Zustand gebracht wird. Das Bild war bis in den Herbst des vorigen Jahres aufgerollt gewesen. 1838 kam es aus Venedig nach Wien. Es stellt in vielfiguriger reicher Komposition mit vieler Architektur die Geburt der Maria dar. Boschinis Riche minere (1664) beschreiben es als Bestandteil der Scuola dei Mercanti bei Santa Maria dell' Orto in Venedig und nennen als Meister den Benedetto Caliari, den Bruder des Paolo Caliari, genannt Veronese*). Noch unter derselben Benennung steht es bei Cérésole, wo die Urkunden aus dem Jahre 1838 mitgeteilt sind („La verité sur les déprédations autrichiennes à Venise", S. 97, Nr. 851). Links oben sind der Platzvermerk und die Nummer 851 zu finden, die das Bild in der „Commenda di Malta" führte, wo es eine Zeitlang deponiert war. „D P U" und darunter „Nr. 851" bedeutet: Demanio Provinzia Veneta. — In jüngster Zeit wurde u. a. ein kleines Bild: Raub der Sabinerinnen erworben, das mit Recht dem Kremser Schmidt zugeschrieben wird. — Eine nicht unbeträchtliche Reihe von Bildern aus dem XIX. Jahrhundert ist im Laufe ungefähr eines Jahres an die „moderne Galerie" abgegeben worden, darunter Alma-Tademas Fredegunde, Werke von Canon, Makart, Führich, Schwind, Danhauser und nicht zuletzt mehrere gute Bilder von Waldmüller. — Von einigen neuen Diagnosen sei ein anderesmal die Rede, doch möchte ich schon heute darauf hinweisen, daß sich der Meister des altniederländischen Sibyllenbildes Nr. 568 nach und nach als bestimmte künstlerische Persönlichkeit herausstellt. Man hat das bedeutende Werk dem Lukas v. Leyden, Cornelis Engelbrechts, H. Bles, Jan Joest und noch anderen zugeschrieben. Ich weise darauf hin, daß von derselben Hand in der Pinakothek zu Bologna ein Werk vorhanden ist, das man Bles benannt hat (Elenco von 1894, S. 64, Nr. 701. Verhältnismäßig kleines, höchstens einen Meter hohes Tryptychon mit der Geschichte der Esther). Die Baseler Galerie hat vor nicht langer Zeit als Geschenk der Frau Professor L. Bachofen-Burckhardt zwei Rundbilder von eben derselben Hand erhalten (Katalog von 1901, S. 34, Nr. 111b und 111c). Daniel Burckhardt weist diese Bilder, wie mir



Der G. B. Tiepolo in der Sammlung Weber zu Hamburg.

*) Benedetto Caliari ist nach dem Stammbaum der Caliari 1537 geboren (vgl. Pietro Caliari: Paolo Veronese sua vita e sue opere, S. 10) und 1598 gestorben (nach Ridolfi I, 339 ff.).

scheinen will, sehr zutreffend der alten Leydener Malerschule zu und läßt durchblicken, daß er an C. Engelbrechts denkt.

Zu einer Notiz aus Hamburg, die im ersten Heft meiner Blätter für Gemäldekunde erschienen ist, trage ich heute die Abbildung nach. Sie bringt die Farbenskizze des Giovanni Battista Tiepolo, die im vorigen Jahre durch Konsul Weber in Hamburg aus dem Wiener Versteigerungsamte erworben wurde. Für die Benützung des Klischees habe ich der Leitung des genannten Amtes meinen verbindlichen Dank abzustatten.

TODESFÄLLE.

Landschaftsmaler Karl Wilhelm Müller gestorben zu Dresden 24. April (Seemanns Kunstchronik, Sp. 395). — Anfangs Mai starb Maler Fritz Mayer zu Graz („Die Zeit" vom 6. Mai 1904). — Am 10. Mai starb in Wien Herr Sektionschef Dr. Alfred Braunhofer Edler von Braunhof, Besitzer einer beachtenswerten mannigfach zusammengesetzten Gemäldesammlung. Holländische Bilder, wie ein frühes Werk der Rachel Ruysch, ein kleiner guter Klaes Molenaer, ein Toorenvliet, mehrere interessante Vlamen, z. B. eine Lagerszene von • AL • C • (etwa Al. Coosemans) und Deutsche des XVIII. Jahrhunderts: Norb. Grund, Seekatz, Kupetzky (wohl vom Meister selbst: Flötenspieler mit Bärenmütze), Fr. W. Tamm, Hirschely sind erwähnenswert. — Im Laufe des Mai starb der Maler Lucien Sergent in Paris (nach Journal des arts vom 25. Mai und Chronique des arts et de la curiosité vom 28. Mai). — Am 30. Mai verschied im 85. Lebensjahre zu Baden bei Wien Dr. Hermann Rollett, der Dichter und Kunstgelehrte, der Jahrzehnte lang in Baden als Stadtarchivar und Kustos des Museums eine erfolgreiche Tätigkeit entfaltete. Sein Werk über Goethes Bildnisse ist allbekannt. Rollett war ein emsiger Sammler von Gemmen, über die er auch geschrieben hat, von Zeichnungen und Kunstdrucken. Er hat seine Sammlungen der Stadt Baden vermacht, doch verbleiben sie vorläufig noch in der Familie. — Im Laufe des Winters wurde der 35jährige Maler Gloffka in Okahandja von den Hereros ermordet (Neue Freie Presse vom 9. Juni 1904). — Um die Mitte des Juni starb zu Paris der Emailmaler Alfred Meyer (Chronique des arts et de la curiosité vom 18. Juni).

BRIEFKASTEN.

Mehreren Fragern muß ich mitteilen, daß die Beantwortung ihrer Briefe ganze Abhandlungen erfordern würde, je eine oder mehrere Lieferungen stark. Derlei Auskünfte können nur unter besonders günstigen Umständen gegeben werden, so gerne ich auch die Wünsche der Fragenden berücksichtigen will. Danach bitte ich auch die folgende, ganz gedrängte Antwort auf eine weit ausgedehnte Frage zu beurteilen.

Herrn R. L. zurzeit in S. Sie fragen nach dem Alter, der Geschichte und dem Wesen der Panoramenmalerei. Über Alter und Geschichte geben Ihnen einigermaßen die Biographien des älteren (1739—1806) Malers Barker und seines Sohnes (1774 bis 1856) sowie die Lebensläufe der beiden Maler Sattler Auskunft (der ältere Joh. Michael ist geboren am 28. Oktober 1786 und gestorben am 28. Oktober 1847; der jüngere lebte von 1817—1904). Über die Christoph Suhrschen Panoramen finden Sie Beachtenswertes in Hormayrs Archiv für Geschichte, Geographie usw. von 1830, S. 340. Ich notierte auch Germain Bapst: Essai sur l'histoire des Panoramas et de Dioramas. Paris 1891. Die Autobiographien des jüngeren (Hubert) Sattler ist abgedruckt in der Wiener „Montagsrevue" vom 6. Juni 1904. Das Wesen der malerischen Darstellung von Panoramen besteht in der geschickten Aneinanderreihung von Ansichten, die alle mit gleich hohem Horizont konstruiert sind, die aber mehrere verschiedene Augenpunkte benützen und auf die regelmäßige Krümmung der Bildfläche berechnet sind. Die Höhe des Horizonts entspricht selbstverständlich der Höhe, in der sich das Auge des Beschauers befindet. Moderne Panoramen benützen plastisch ausgeführte vordere Gründe, um die Illusion zu verstärken.

Herrn Dr. L. v. B. Florenz. Ihre Angelegenheiten interessieren mich. Näheres soll in Florenz nach Besichtigung der Bilder besprochen werden.

Herrn F. in Wr. N. In bezug auf Führungen und Wanderungen durch die Wiener Galerien ist noch keine Entscheidung getroffen.

Herrn R. M. Berlin. Bitte, beachten Sie, daß sich der Schönborn-Wiesentheidsche Gemäldebesitz in Bayern befindet und daß in Wien die Galerie Schönborn-Buchheim zu sehen ist (NB. Gegenwärtig Montag, Mittwoch und Freitag von 10 bis 3 Uhr).

Herrn Dr. G. H. in Wb. Die gesendete Photographie macht mich begierig, das Original kennen zu lernen. Sie verbleiben doch in Wb.?

Mehreren Hörerinnen des „Athenäums". Für den Herbst habe ich weder einen Kurs über Gemäldekunde, noch einen über Galeriekunde angekündigt, sondern einen über „Galerienkunde". Man sagt nicht Warekunde, sondern Warenkunde usw.

Herrn B. S. in Wien. Sie fragen nach Rauchmalerei und Rauchbildern. Rauchmalerei wird gewöhnlich auf Glas oder Porzellan ausgeführt. Man bringt durch Auspinseln und Auskratzen dünn berußter heller Flächen eine gewisse künstlerische Wirkung hervor, nicht ganz unähnlich den Effekten bei der Schabkunst (Manière noire). Das fertige Rauchbildchen kann durch Lacke oder Firnisse fixiert werden. Rauchmalerei wird zumeist nur von Dilettanten ausgeübt.

Das verspätete Erscheinen der vierten Lieferung und das Ausfallen mehrerer Rubriken wird durch eine störende Erkrankung des Autors entschuldigt. Die fünfte, längst vorbereitete Lieferung dürfte im Laufe des August herauskommen.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 Krone 20 h = 1 Mark.
Klischees mit geringen Ausnahmen von der „Graphischen Union". Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. PANIGLG. 1.

1904. AUGUST—SEPTEMBER. Heft 5.

WALDMÜLLERSTUDIEN.

I. Waldmüller, ein Verteidiger der künstlerischen Eigenart.

Vor etwa einem Vierteljahrhundert war es noch ein wagemutig Unternehmen, mit Begeisterung für einen Waldmüller einzutreten. Noch wirkte persönliche Gegnerschaft und Parteihaß im Publikum nach. Überdies war damals nahezu allerwärts ein fieberhaftes Hindrängen zur Breitmalerei bemerkbar, und die großflächige Historie gab vorlaut den Ton an. Wie immer wurde die Kunst von gestern und vorgestern verächtlich behandelt oder totgeschwiegen. Man steht ja so gerne auf eigenen Füßen, ohne sich dessen zu besinnen, daß alles und alles sein Vorher hat.

Heute ist Waldmüller nahezu ein alter Meister geworden. Man hat nun die Gnade, ihn allgemein gelten zu lassen, zu verehren, zu schätzen. Die Züge werden herausgefunden, die ihn als Geistesverwandten der Neuesten erkennen lassen.

Aber auch Waldmüller hatte wie jeder andere seinen Zusammenhang mit der Kunst der Vergangenheit. In seiner Jugend viel mit dem Studium älterer Meister beschäftigt, hat er den künstlerischen Vorfahren vieles zu danken. Dabei ist er übrigens kein Spätling, kein Epigone, kein gedankenloser Nachtreter. Vielmehr ist er im Anschauen und Wiedergeben der Natur ein Neuerer geworden. Er war einer der ersten, die Freilichtmalerei in bewußter Weise pflegten, der seine Landschaften im Freien begann und vor der Natur vollendete. Er schritt voran im Kampfe gegen Schablone und Unnatur. 1847 und 1857 schrieb er gegen den damals gebräuchlichen akademischen Unterricht, der den Schülern die Manier des Lehrers aufdrängte, indem der Professor die Arbeit der Schüler eigenhändig korrigierte. Er dringt auf Wahrhaftigkeit und Individualität in der Kunst.*) 1856 war Waldmüller wieder in Paris gewesen. (Er war einer der wenigen vormärzlichen Wiener Maler, die es wagten, über den Kreis Unter-Wienerwald hinauszugucken. 1830 hat er Paris besucht. Oft und wiederholt studierte er in Italien.) In der französischen Hauptstadt hatte er bewundernd die Überzeugung gewonnen, daß man in Frankreich den Leistungen der Wiener akademischen Gruppe gar sehr überlegen war. Er will Abhilfe schaffen und macht Vorschläge dazu. Durch einige Sätze, die Waldmüller damals aussprach, wird er geradezu eine Art Vorläufer und Verkündiger der modernen Bewegung. „Unfehlbar wird die Zeit kommen," so schreibt er, „wo das Recht der Wahrheit anerkannt wird, und der Künstler, der ihr huldigt, wird auch schon jetzt bei dem Gefühle, in seinen Leistungen ehrlich zu Werke gegangen zu sein, in dem Bewußtsein, daß, was er bietet, seinem eigenen Geiste**) entstammt, daß es von seiner Gesinnung, von seinen Gefühlen belebt ist und Zeugnis gibt, einen schönen Lohn zu finden und mit gerechtem Stolze sich um so mehr dessen rühmen dürfen, als die Erkenntnis der Pflichten des Künstlers so selten geworden ist." 1847 hatte er betont: „Bei meiner Lehrart ist die ganze Tendenz darauf gerichtet, der Individualität des Schülers die vollständigste Unabhängigkeit in der Geistesentwicklung zu belassen." Das klingt doch ganz modern und

*) In dieser Beziehung sind zwei Schriften Waldmüllers von Bedeutung, eine große: „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst" (1847) und eine kleine: „Imitation, Reminiscenz, Plagiat, Bemerkungen über krankhafte Zustände der bildenden Kunst". (Sonderabdruck. Die Arbeit war zum ersten Male zu lesen im „Frankfurter Museum", Nr. 17 vom 25. April 1857.)

**) Die Stelle und die folgenden: seiner und seinen werden hier besonders hervorgehoben.

gewiß gehen die Meisten auch heute gerne soweit mit dem Künstler. Vielleicht aber unterschätzte Waldmüller, wiewohl selbst ein höchst gewandter Techniker, damals das Technische an der Malerei. Denn er meint, man brauche zum Erlernen des Technischen nur ein Jahr. Für ein großes Talent, das sofort auf eine einzige Technik losstürzt, mag das einzige Jahr ungefähr zutreffen. Bei anderer Beleuchtung der Angelegenheit, besonders nach der Richtung unserer ungezählten wiederbelebten und neu entstandenen Techniken und bei einem Blick auf die Zerfahrenheit in allem, was mit Farbenbereitung zusammenhängt, könnte man aber auch behaupten, daß ein Maler der Jetztzeit mit dem Technischen vielleicht sein Leben lang nicht zu Ende kommt. Böcklin war bis in seine letzte Zeit über die Versuche nicht recht hinaus und ganze Reihen moderner Künstler wären zu nennen, die immer bemüht sind, für die Wirkungen, die ihnen vorschweben, neue Ausdrucksweisen in technischer Beziehung zu suchen. Was Waldmüller aber eigentlich meint, ist eine Warnung vor dem Überwuchern des Technischen, vor dem leeren Virtuosentum in der Malerei. Er will das Kunstwerk mehr von innen heraus entstehen lassen als durch äußerliche Geschicklichkeit. Deshalb war er ein Gegner der damaligen Wiener Akademie und deshalb trat er für die „freien Meisterschulen" ein. Die Akademie sei „seit ihrem Entstehen nie förderlich, sondern stets nachteilig gewesen".

Seit Waldmüllers Tagen hat sich vieles an den Akademien geändert. Sie sind besser geworden. Möglicherweise hat sogar sein kühnes Aussprechen unangenehmer Wahrheiten das Seine dazu getan, um freieren, gesünderen Ansichten Bahn zu schaffen. Allerdings, wer sollte es wagen, die „Kausalität" großer Bewegungen klar durchschauen zu wollen. Es mag uns genügen, darum zu wissen, daß Waldmüller schon im Vormärz mit klaren Worten für die Eigenart in der Kunst eingetreten ist.

II. Des Künstlers Lebensgang.*)

Ferdinand Georg Waldmüller ist am 15. Jänner 1793 zu Wien als Sohn wenig bemittelter Wirtsleute geboren. Seine Eltern übten ihr Gewerbe in einem Hause am Tiefen Graben aus.**) Die Mutter wollte ihren Sohn dem geistlichen Stande zuführen, was jedoch seinen künstlerischen Neigungen nicht entsprach. Waldmüller erzählt selbst: „Als ich noch Knabe war, äußerte sich in mir schon die Liebe zur Kunst, und obschon verworren und unklar, wie die Begriffe sich in so zartem Alter gestalten, schwebte mir als Ideal meiner Bestimmung eine Wirksamkeit in diesen Kreisen in den glänzendsten Farbenspielen einer jugendlichen Einbildungskraft vor."*) Jede freie Stunde während der drei Jahre, die er in den „Grammatikalklassen" (bei den Piaristen in Wien) zubrachte, benützte er zum Zeichnen. An den Ferialtagen wurde die private Zeichenschule beim Blumenmaler Zintler besucht, und das mit bestem Erfolg. Nun wollte er an die Akademie. Aber der Widerstand der Mutter ging so weit, daß dem Knaben der Lebensunterhalt entzogen wurde, um ihn zu nötigen, den betretenen Künstlerweg zu verlassen. „Entschlossen, mit jeder Entbehrung, mit jedem Opfer auf dem Pfade der Kunst vorwärts zu schreiten, vertauschte ich das Gymnasium mit der Akademie." Anfangs war freilich der Erwerb, der fürs Kolorieren von Zuckerwerk verdient wurde, für den jungen Akademiker ein sehr geringer. Die raschen Fortschritte an der Kunstschule und der Erlös von Miniaturbildnissen halfen indes bald weiter. Freunde rieten an, zum Landtage nach Preßburg zu gehen, wo es an Aufträgen nicht fehlen würde. Waldmüller befolgte den Rat. Er malte in Preßburg mehrere Miniaturporträte, die Beifall fanden, ward mit dem Ban von Kroatien, Grafen Gyulai bekannt und erhielt von diesem den Antrag, als Zeichenmeister seiner Kinder bei ihm einzutreten. Waldmüller, dessen eigene Erzählung hier benützt wird, kam auf diese Weise als Zeichenlehrer nach Agram, das für ihn trotz des gänzlichen Mangels an künstlerischer Anregung bedeutungsvoll wurde, viel weniger für seine Kunst als für seinen äußeren Lebensweg. Denn die Dekorationsmalerei, zu der Waldmüller in Agram herangezogen wurde, widersprach eher der Richtung des Künstlers, die von vornherein eine saubere Durchbildung bis ins kleinste anstrebte, ganz entschieden und hat ihn wohl kaum wesentlich gefördert. Seine Verheiratung aber in Agram mit der Sängerin Katharina Weidner (geb. 1794, † 1850) war ein sehr folgenschwerer Schritt. Der Beruf seiner Frau zwang Waldmüller zu oftmaligem Ortswechsel, und da es zunächst nicht gelang,

*) Erweiterter Wiederabdruck meines Artikels in der „Allgemeinen deutschen Biographie". Dabei doch noch immer nur eine Art Versuch. Es liegt mir viel Material vor, von dem nur ein Teil benützt werden kann, soll nicht sogleich ein ganzes Buch entstehen.

**) Nach den „Wiener Auskunftsbüchern" aus jener Zeit scheint es das Haus „Zur Weintraube" gewesen zu sein, das auch eine Seite nach dem „Hof" besaß.

*) Diese und die nächstfolgenden Anführungen nach F. G. Waldmüllers Schrift „Das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst", 2. Aufl. (1847), S. VIII ff.



Waldmüller: Der junge Knecht mit der Stallaterne (Gemälde im Besitz Herrn Professors Gierster in Wien).

in Wien festen Fuß zu fassen, wurde Waldmüller durch die Verbindung mit der Sängerin jahrelang von der Hauptstadt fern gehalten, von der er sich das Heil in der Malerei versprach. Zunächst fand die Weidner-Waldmüller nur Engagements in den Provinzstädten, unter anderen auch in Brünn, wo dem Künstlerpaare 1816 ein Sohn geboren wurde, Ferdinand Waldmüller, der sich späterhin als Pianist einen Namen machte und schon in früher Jugend unter Anleitung des Vaters malen lernte. Man kennt von seiner Hand Bildnisse, die in der Art der frühen Bilder des älteren Waldmüller gehalten sind. Vater Waldmüller hat den Sohn gemalt*) (Junger Mann mit einem Hund. Das Bildchen war in der Wiener Jubiläumsausstellung von 1888 zu sehen).

*) Der Sohn wurde später schlaghaft und war dadurch geistig herabgekommen (Überlieferung in der Familie).

Auch das älteste Töchterchen Aloisia ist später von Vater Waldmüller in einem ungefähr lebensgroßen Bildnis dargestellt worden. Dieses ist noch so gut wie unbekannt und wird weiter unten abgebildet.

Die Ehe mit der Sängerin war jedoch keine glückliche, „da sie durchaus nicht harmonisch war", wie der Künstler selbst sich darüber äußerte. Als ein Engagement in Wien erreicht war, lebten die Eheleute zwar noch einige Zeit zusammen (bis etwa 1822*), später aber ging jeder Teil seine eigenen Wege. Von den mancherlei Verbindungen, die Waldmüller nun anknüpfte, führte die mit Anna Bayer zu einer zweiten Ehe, die nach dem Tode der ersten Frau geschlossen wurde. Das Engagement seiner ersten Gemahlin in der Residenz war für Waldmüller von Wichtigkeit: er hatte ja in seiner Kunst so ziemlich noch alles zu lernen. In Wien strebte der Künstler sich zunächst dadurch zu vervollkommnen, daß er nach alten Meistern kopierte. Er kopierte gut und fand Beifall und Abnehmer. In der kaiserlichen Galerie wurde unter anderen Riberas Christus unter den Schriftgelehrten, in der Esterhazygalerie (seither nach Pest übertragen) Riberas Martyrium des heiligen Andreas kopiert. Diese verkleinerte Nachbildung gehört der Wiener Akademie. Auch in der Dresdener Galerie war Waldmüller als Kopist tätig. Auf das Studium eines Gerard Honthorst und G. Dou weist ein Bildchen mit Kerzenlichtwirkung hin, das sich im Besitze Herrn Professors Jos. Gierster in Wien befindet.**) (Es wird anbei zum ersten Male nachgebildet.) S. Hoogstraeten wurde durch Waldmüller nachgeahmt in einem Gemälde mit Mütterchen am Fenster. (Abgebildet in der Zeitschrift „Die graphischen Künste", Bd. X, S. 75.) Wie sehr er sich in die Weise älterer Künstler einzuleben vermochte, beweist auch ein Bildchen mit einem Hieronymus in der Höhle, das Waldmüller auf Grundlage eines gänzlich verdorbenen Werkes der Utrechter Schule ganz im Geiste der Maler aus der Poelenburggruppe ergänzte und vollendete (vor einiger Zeit in der Sammlung Kropf-Strache in Dornbach). Waldmüllers Kopien nach Ruisdael sind vorzüglich. In seinen reifen Jahren war Waldmüller gegen jene Kopistentätigkeit seiner Jugend ungerecht. Ja, er betont sogar, daß anfangs die Hintergründe von einem ihm befreundeten Landschaftsmaler ausgeführt wurden. Kaum, daß er es eingestand, wie ihn das Kopieren zu einem gewandten Techniker gemacht habe. Seinen Schülern widerriet er das Nachbilden alter Meister entschieden. Er war, etwa in der Zeit zwischen 1819 und 1831, nach und nach zur Erkenntnis gelangt, daß ein gewissenhaftes Studium der Natur für den bildenden Künstler von weit größerer Bedeutung ist, als das Nachahmen dessen, was andere gemacht haben. Man kennt datierte Landschaftsstudien und Bildnisse aus der angedeuteten Periode, die einen beginnenden Naturalismus und eine stets wachsende Technik erkennen lassen. Zu den frühesten erhaltenen selbständigen Arbeiten gehört ein kleines Holzbild: „Gmunden mit dem Traunsee" von 1819, das ehedem in der berühmten Galerie Gsell zu finden war, ferner ein kleines Bildnis einer alten Dame aus dem Jahre 1822 (Wien, kaiserliche Galerie). Beides Ölbilder. Eine miniaturartige Wiedergabe (gleichfalls in Öltechnik ausgeführt) der Hohenbergschen Ruine in Schönbrunn dürfte 1822 fallen. Die Jahreszahl ist ein wenig undeutlich. Als eine verhältnismäßig früh entstandene Landschaft Waldmüllers ist eine zu betrachten, die nach der Überlieferung im Prater gemalt ist und durch die Datierung als Arbeit aus dem Jahre 1831 näher bestimmt wird (anbei die Abbildung). Daß sie im Sommer gemalt wurde, ist überklar. Das sonnige Bildchen gehört der Sammlung Figdor in Wien und bildete vordem einen Bestandteil der Wiener Galerie Gsell. Im Katalog der Versteigerung Gsell (1872) ist es als Nr. 396 beschrieben. Dann kam es nach zuverlässiger Eintragung zu Karl Sarg, mit dessen Sammlung es 1886 versteigert wurde (Katalog Nr. 117). Die Inschrift lautet „Waldmüller 1831".

---

*) In F. H. Böckhs Nachschlagebuch „Wiens lebende Schriftsteller" (1821) und in den analogen Abschnitten der „Merkwürdigkeiten von Wien" (1823) wird für den „Porträt-Mahler" Ferdinand Waldmüller und für die „k. k. Hof-Opern-Sängerinn Mad. Katharina Waldmüller" dieselbe Adresse angegeben, nämlich „im Comödien-Gäßchen Nr. 1040". Viel später hatte Waldmüller sein Atelier in einem Hause der Renngasse und zuletzt in einem Hause an der Wien, nahe der Schleifmühlgasse. (Mitteilung von Eugen Felix und Fr. Friedländer.)

**) Die Signatur in dunkler Schrift findet sich unten an der Laterne. Das d im Namen zieht seinen Bogen über das vorhergehende l zurück. Die Jahreszahl daneben kann nach meiner Ansicht nur als 1825 gelesen werden. Der Versuch mit Wiedergabe verschiedener Kerzenlichtwirkungen ist trefflich gelungen. Die Flamme selbst wird fast ganz durch die eine Leiste der Laterne verdeckt. Im Original ist das Durchwirken des Lichtes durch die Fingerränder (eine bekannte Erscheinung) gut beobachtet. Vorne liegt, was in der mit Absicht unretouchiert gebliebenen Abbildung und auch im Original nicht ganz deutlich ist, ein offener Tabaksbeutel. Der junge Mann, der eine Pelzmütze auf dem Kopfe hat, zündet in der Laterne sein Pfeifchen an. Der Hinweis auf die Firma Winter gehört selbstverständlich der Nachbildung an. Das Bild mißt 36×29·5 (Eichenholz quergefasert).

Fräulein Emmy Slamecka hatte die Freundlichkeit, mich auf einige Bilder bei Herrn Prof. Gierster aufmerksam zu machen und ich sage ihr dafür besten Dank.

Herr Prof. Gierster teilt mir gütigst mit, daß er das Bildchen seit seiner Kindheit, seit etwa 60 Jahren, in der Familie weiß.

In den Aquarellen seiner Frühzeit erkennt man ebenfalls den gewissenhaften, hochbegabten, aber noch unfreien tüftelnden Künstler. Das sittenbildartig aufgefaßte Porträt eines jungen dunkelblonden Mädchens, neben dem zwei Kinder mit einem Lamme spielen, aus dem Jahre 1823, ausgestellt vor Jahren aus dem Besitz des Erzherzogs Karl Ludwig, gibt hierfür ein gutes Beispiel. Den zukünftigen Genremaler verrät auch ein liebevoll durchgebildetes kleines Ölbild aus demselben Jahre, das einen „Arbeiter mit seinem Sohne beim Abendbrot“ darstellt (Wiener Auktion Krzisch).

Als Bildnismaler hatte Waldmüller schon damals einen gewissen Ruf. Er malte den Leipziger Buchhändler Gottfried Härtel und um dieselbe Zeit das Porträt des großen Beethoven (beide im Besitze des Hauses Breitkopf und Härtel in Leipzig). Das Beethovenbildnis, unter höchst ungünstigen Verhältnissen gemalt, ist nicht ausgereift. Es zählt zu den schwachen Arbeiten des Künstlers, so wertvoll es uns auch in der Reihe der Beethovenporträte sein mag.*)

In die große Öffentlichkeit trat Waldmüller erst 1824. Damals stellte er einen „Tabakpfeifenhändler im Kaffeehause“ in Wien aus, der, nach einer Stimme in Hormayrs Archiv von 1824, „dem Besten seiner Art an die Seite zu setzen“ war. Das oben abgebildete Stück mit dem Knecht bei der Laterne ist 1825 entstanden. In dasselbe Jahr fällt (nach Hormayrs Archiv von 1828) eine Reise Waldmüllers nach Italien, vermutlich die erste unter den vielen, die er überhaupt unternommen hat. Sie führte den Künstler bis Rom und zweifellos auch nach Venedig, wie ein datiertes Bildchen von 1826 aus der Lagunenstadt beweist (Obstverkäufer, Auktion Terzer, Wien). In Rom scheint Waldmüller schon damals die Farnesinafresken kopiert zu haben. Die unendlich sorgsam durchgeführten Kopien, die sich bei Eugen Felix in Wien erhalten haben, verraten wenigstens den frühen Stil unseres Künstlers. 1826 war Waldmüller in Dresden, wo er, es ist schon angedeutet worden, nach Ruisdael und Correggio kopierte. Im folgenden Jahre beschäftigten ihn in Wien einige Bildnisse (z. B. die signierten und datierten Brustbilder bei Herrn Hofrat Klemens v. Pflügel in Wien), Porträte für den Hof und Apotheker-



Waldmüller: Praterlandschaft (Sammlung Figdor in Wien).

*) Hierzu Frimmel „Neue Beethoveniana“, 2. Ausgabe, mit zwei Briefen Beethovens an Goethe. Ferner das Beethovenheft aus dem Porträtwerk der Berliner Photographischen Gesellschaft.

schilde. Ein Selbstbildnis Waldmüllers in der kaiserlichen Galerie zu Wien gehört dem Jahre 1828 an, auch ein Aquarell: Der Geiger. 1829 begegnen wir Waldmüller schon wieder in Italien, wo er nun in der freien Natur Studien malte. Ein Ölgemälde mit den antiken Theaterresten von Taormina (Wien, Sammlung J. M. Kohn, dann beim Fürsten Johann von und zu Liechtenstein) zeigt schon bewußten klaren Naturalismus, der nunmehr immer mächtiger Waldmüllers Kunstschaffen beherrschte und besonders in den zahlreichen Studien aus den Bergen des Salzkammergutes und der Wiener Voralpen hervortritt. Diese Gegenden waren es vorzüglich, in denen wir uns den Künstler im Freien malend vorzustellen haben. Dort auch fand er die meisten Vorbilder für seine ungezählten Sittenbilder, die sich so oft mit den Leiden und Freuden des österreichischen Bauernstandes beschäftigt haben. Zwischendurch malte Waldmüller noch immer Porträte (damals war er nur als Bildnismaler bekannt), auch solche für den österreichischen Hof und Hochadel. Die zwei Tiroler Jäger, das bekannte Bild der Wiener Galerie, gehören auch ins Jahr 1829. Das schon andeutungsweise erwähnte Abbild des Töchterchens Aloisia kann uns recht wohl vergegenwärtigen, wie Waldmüller 1830 seine Bildnisse auffaßte. Er sucht durch sittenbildliche Züge oder charakteristische Beigaben über das reine Abschreiben der Natur hinauszukommen und dadurch jene höhere Wahrheit zu erreichen, die er in seinen Schriften als begehrenswert, als höchstes Ziel des Künstlers hinstellt. Zur Beschreibung erwähne ich, daß man sich das Kleid in weißer Seide vorzustellen hat, daß die junge Dame oder wohl das Backfischchen, wie oben schon angedeutet, in Lebensgröße und ziemlich breit gemalt ist. Die Rechte hält eine rote Kamelie. Die Signatur und Datierung finden sich rechts gegen unten auf dem Sockel in dunklen Zügen („Waldmüller 1830“).*) Ich meine, dieses Bildnis sei nicht ohne Bedeutung für die Erkenntnis des Entwicklungsganges, den Waldmüller durchgemacht hat. Wie er selbst erzählt, war Waldmüller 1830 in Paris gewesen**), und es ist ziemlich klar, daß der Künstler seither seinen Stil nach der Seite freierer, etwas breiterer Pinselführung zu verändern begann. Das Bildnis der Tochter, ohne jeden Zweifel erst nach der Pariser Reise gemalt, deutet die beginnende Wendung an. 1829 hatte man unseren Künstler zum Professor und ersten Kustos an der Gemäldesammlung der Wiener Akademie gemacht***), unglücklicherweise

Waldmüllers Tochter Aloisia (nach dem Original in der Sammlung G. von Mallmann).

*) Nach einer Überlieferung in der Familie weiß man, daß Fräulein Aloisia Waldmüller dargestellt ist. Aloisia wurde später Gattin des Med. Doctor Franz Wurmb. Mallmann hat das Bild von einer Enkelin der Dargestellten erworben.

**) „Das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichtes“ (1847), S. XVI.

***) Laut Dekret vom 30. Dezember 1829 (vgl. „Die graphischen Künste“, X, S. 64, Anm.).

zu einer Zeit, als er den Wert guter alter Vorbilder schon zu unterschätzen anfing. Das Restaurieren der Gemälde überließ er (nach Eitelbergers Mitteilung) jungen Akademikern, und alles Kopieren widerstrebte ihm. Der so mühsam errungene eigene Stil, den er sich durchs Naturstudium erworben hatte, machte ihn stolz und einseitig. Doch folgte er seinen Überzeugungen einstweilen noch ohne kriegerische Haltung, und 1833 wurde er Professor, 1835 gar „ordentlicher akademischer Rath" an der Wiener Akademie, nachdem einige seiner Sittenbilder, z. B. „der erste Schritt" und einige gelungene Bildnisse in den weitesten Kreisen Aufsehen erregt hatten. Nach guter Überlieferung zu schließen, wurde Waldmüller 1833 durch Kaiser Franz nach Persenbeug berufen, um dort einige Mitglieder der kaiserlichen Familie zu porträtieren. An den Aufenthalt in Persenbeug knüpft sich überdies Waldmüllers Bekanntschaft mit dem Schiffmeister (Donauadmiral) Matthias Feldmüller und dessen Familie, eine Verbindung, die zur Herstellung mehrerer guter Bildnisse Anlaß bot. Feldmüllers Porträt, gegenwärtig beim Buchdruckereibesitzer Herrn Friedrich Jasper in Wien, ist 1833 gemalt. Die kleine Studie über „Versteckte Werke von F. G. Waldmüller" handelt noch des weiteren davon und bringt zwei Abbildungen. Als ein gutes Beispiel für die Bildniskunst des Meisters in jenen Jahren ist auch ein Miniaturbild anzuführen, das zwei Knaben darstellt. Anbei die etwas verkleinerte Abbildung. Die Inschrift auf dem kleinen Kunstwerke, das der Sammlung Figdor angehört, lautet „Waldmüller 1833".

In der nun folgenden Periode seines Schaffens entstanden ganze Reihen von fein empfundenen unendlich gemütvollen Bildern, die man vielleicht nur dann ganz versteht und würdigt, wenn man gute Menschen, deren Blütezeit in den Wiener Vormärz fällt, kennen gelernt hat und dem Leben des österreichischen Landvolkes nicht völlig fremd gegenübersteht. Wer nach dem modernen Denken und Fühlen urteilt, wird leicht eine falsche Sentimentalität in Waldmüllers Bildern entdecken wollen, die aber tatsächlich ihnen nicht zur Last gelegt werden darf. Es sind wahre Ausdrücke für das Gefühlsleben der Landleute, auch wenn uns heute einzelne Modelle allzu sauber gewaschen erscheinen mögen. Waldmüller ist eine Art Berthold Auerbach, noch mehr ein Rosegger der Malerei, ein feiner Beobachter der Kinderseele und der Sitten des Landvolkes sowie der freien Natur. Viele der Waldmüllerschen Sittenbilder sind in den weitesten Kreisen bekannt geworden, sei es durch graphische Nachbildungen, sei es durch (gewöhnlich stark veränderte) Wiederholungen von der Hand



Aquarell Waldmüllers aus dem Jahre 1833 (Sammlung Figdor in Wien).

des Künstlers selbst. Der Wiener „Verein zur Beförderung der bildenden Künste" ließ sogleich für seine erste Verlosung (1832) ein Waldmüllersches Gemälde stechen und hat auch weiterhin mehrere Bilder Waldmüllers für Prämienblätter nachbilden lassen. Zahlreiche Sammler bewarben sich um die Werke des Künstlers, so daß er viele seiner beliebtesten Gegenstände mehrmals zur Darstellung brachte, bald mit derselben Komposition, bald in ganz neuer oder wesentlich abgeänderter Anordnung, so „Das überraschte Liebespaar" (1837, 1846, 1850, 1857), „Der Bettel-



Waldmüller: In Taormina (Sammlung L. Lobmeyr in Wien).

knabe", „Die Christbescherung", „Das Nikolausfest", „Die Aufnahme des Binderlehrlings" und viele andere. Nicht wenige seiner Bilder aus der besten Zeit sind in öffentliche Sammlungen übergegangen; ich nenne: „Die Schulkinder nach der Prämienverteilung" (ein Bild, das aus der Wagenerschen Sammlung in die Nationalgalerie nach Berlin gekommen ist; eine andere Fassung, von 1843 datiert, war eine Zeitlang in Lindheimschem Besitz), „Das Christfest der Bauernfamilie" von 1844 (kam aus der Sammlung Ötzelt in die Wiener Galerie), „Das Abendgebet" von 1846 (ins Provinzialmuseum zu Hannover), die in Nacheiferung Danhausers gemalte „Klostersuppe" in die Galerie der Wiener Akademie. Die „Johannesandacht" gelangte als Geschenk des Fürsten Liechtenstein in den Besitz der Stadt Wien. Eines der feinstempfundenen Bilder aus der besten Zeit des Künstlers, vielleicht der Höhepunkt seines Schaffens überhaupt, ist „Die Rast im Walde" von 1843 (bis 1885 in der Sammlung Trenkler in Wien, später in Schwechat bei Frau Kathi Dreher), ein mäßig großes Bild, das ein junges, noch halb kindliches Bauernmädchen darstellt, wie es im Laubwalde ausruht und (so scheint es) dem Gesang eines Vogels lauscht. Landschaft und Figur stehen in feinstem künstlerischen Gleichgewicht. Waldmüller hat hier in seiner harten, bestimmten Malweise eine Stimmung zum Ausdruck gebracht, ganz verwandt der, wie sie später Jules Breton mit breitem Pinsel in seinem „chant de l'alouette" so reizend auszudrücken verstand. Demselben glücklichen Jahre wie „Die Rast im Walde" von 1843 entstammen noch andere treffliche Werke, z. B. „Die Hochzeit in Perchtoldsdorf" und „Das Erwachen zu neuem Leben", das Waldmüller selbst auf Stein gezeichnet hat. Ins nächste Jahr, 1844, fällt ein anderes Hauptbild, „Die Johannesandacht", das von J. Klaus gestochen ist. Das Datum 1845 steht auf einem Sittenbilde aus Taormina, das sich seit vielen Jahren

im Besitz **Ludwig Lobmeyrs** in Wien befindet. Es gehört zu den sorgfältigst durchgebildeten Arbeiten Waldmüllers, bietet manches Interesse durch die Darstellung und den gelungenen Ausdruck kräftigen Sonnenscheins. Links unten in dunklen kleinen Zügen „Waldmüller 1845". Ein weiteres Bildchen aus Taormina, das derselben Schaffensperiode des Künstlers angehört, ist vor einigen Jahren aus der Sammlung Moritz Mayr ins Wiener Hofmuseum gelangt.

Ein kleines Bildnis aus dem Jahre 1836 erinnert uns daran, daß Waldmüller auch in jener Zeit seines Lebens, die hauptsächlich dem Genre gewidmet war, die Porträtkunst nicht ganz vernachlässigte.*) Das zunächst abgebildete Stück ist durch die Inschrift „Waldmüller 1836" beglaubigt und datiert. Vor kurzem ist es aus dem Besitz der Familie Stadler in die Sammlung **Figdor** gelangt. Dieselbe Sammlung beherbergt seit nicht langer Zeit ein Waldmüllersches Bildnis aus dem Jahre 1837 (rechts am Tisch: „Waldmüller 1837").Herr Dr. Albert Figdor nennt die Dargestellte Frau v. Spindler (vgl. die Abbildung).

Ein großes, vielköpfiges Bildnisgemälde aus dem Jahre 1838 hat sich in der Familie Gierster in Wien erhalten.**) Mittendurch wurden auch noch immer Landschaften gemalt und das Werke von feinster Naturbeobachtung und ungewöhnlich wahrer Farbenstimmung, ab und zu ein Stillleben, selten eine religiöse Darstellung, wie z. B. eine kleine Auferstehung (bis vor einiger Zeit beim Rektor Lollok im Pazmaneum zu Wien) und eine große Kreuzabnahme (1877 im Besitze der Frau Ampler in Linz). Mit seinen biblischen Bildern hatte Waldmüller wenig Erfolg, wie er denn selbst auch wenig Neigung zu religiösen Gebräuchen hatte. Waldmüller war ein Mann von freier Denkungsart, der jede geoffenbarte Religion verschmähte und im Alter, als sich das Bedürfnis einer religiösen Anlehnung einstellte, eine Art Sonnenkult trieb. Im Leben wie in der Kunst war Waldmüller eine feste, unerschütterliche Natur, nicht gerade nachgiebig, eher ein wenig streitsüchtig. Damit hängt es wohl zusammen, daß er die unleugbaren Mängel des Unterrichtes an der Wiener Akademie sehr scharf kritisierte und die ganze veraltete Anstalt reformieren wollte. 1834 hatte Jos. Ant. Koch gegen die Akademie gewettert, in kräftigen Ausdrücken (vgl. „Rumford'sche Suppe" S. 33ff.). Waldmüller muß von diesen Angriffen vernommen haben und Kochs Gedanken mögen bei ihm noch lange nach-



Waldmüller: Doppelbildnis von 1836 (Sammlung Figdor).

*) Um jene Zeit malte er auch den Grafen Andrea Razumowsky (das Bildchen befindet sich in Troppau). In das Jahr 1835 fällt das Familienbildnis, das in Hevesis Buch: „Hundert Jahre österreichischer Kunst" abgebildet ist.

**) Es hat gelitten und läßt stellenweise die hellbraune Grundierung offen liegen. Links gegen unten die Signatur und Datierung „Waldmüller 1838". Dargestellt sind sieben Personen aus der Familie Gierster. Der Familienvater erscheint in der Uniform der Bürgergarde. Der Knabe vorn ist der jetzige Professor i. R. Jos. Gierster, das Mädchen rechts die nachmalige Baronin Fries.

gewirkt haben. Der Entwurf einer Umgestaltung wurde 1846 von ihm den Professoren vorgelegt, aber von diesen zurückgewiesen. Nun ließ er die Schrift „Das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst, angedeutet nach eigenen Erfahrungen“ in Druck erscheinen. Schon

Waldmüller: Bildnis von 1837 (Sammlung Figdor).

1847 gab er eine zweite Auflage heraus, deren Einleitung auch eine Selbstbiographie Waldmüllers enthielt. Die Waldmüllersche Schrift führte zu förmlichen Auftritten in der Wiener Akademie. Auch eine literarische Fehde mit Eitelberger entwickelte sich, die mit einer umfangreichen Broschüre Eitelbergers*) einen vorläufigen Abschluß fand, aber noch lange nachwirkte. Eitelberger zeigte geringes Verständnis für Waldmüllers Genie, das er unter anderem als ein „mäßiges Talent“ taxiert und in vieler Beziehung vollkommen ungerecht beurteilt. Er heftet seine Kritik zu sehr an kleine Irrtümer, die er freilich mit guten Gründen widerlegt. Ein Erkennen des großen, schwungvollen Gedankens in Waldmüllers Neuerungen wird vermißt. Eitelberger lieh eben der Anschauung akademischer Majorität seine Feder. 1857 erschien eine umfangreiche Gegenschrift Waldmüllers unter dem Titel „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst“, worin er neuerlich gegen die Akademie zu Felde zog. Wir haben in der Einleitung davon gehört. Sie führte schließlich dazu, daß Waldmüller noch im Jahre 1857 pensioniert wurde. Er tat nun eine Privatschule auf, in der noch manche Schüler zu tüchtigen Malern herangebildet wurden, unter anderen Eugen Felix. Waldmüllers Ruf hat viele Schüler angezogen, unter denen vielleicht der nachmalige russische Hofmaler Zichy das meiste Aufsehen erregt hat. Mallitsch*) und Friedrich Friedländer**) schlossen sich in einigen ihrer früheren Arbeiten enge an Meister Waldmüller an. Anton Ebert, Rosalie Amon, Pauline von Koudelka, W. Koller, Karl Frizzi, Ed. Rietschl, Leopold Löffler haben alle länger oder kürzer Waldmüllers Unterweisung genossen. Canon war nur ganz kurze Zeit bei ihm und mußte übler Streiche wegen das Atelier verlassen. Zweifellos ist durch unseren Künstler eine Zeitlang auch sein Schwager, Jos. Weidner, beeinflußt worden, wenngleich es sicher ist, daß beide nach der Trennung Waldmüllers von seiner ersten Frau

*) Vgl. R. Eitelberger von Edelberg „Die Reform des Kunstunterrichtes und Prof. Waldmüllers Lehrmethode“ (Wien 1848). Darin auch der Abdruck eines Kuglerschen Artikels aus dem „Kunstblatt“ von 1847 (Nr. 22).

*) Seine Hauptbilder befinden sich im Wiener Hofmuseum und im Besitze der Baronin Tinti-Hahn zu Krems. Mallitsch hat auch ein Porträt seines Meisters Waldmüller gemalt.

**) Friedländer hat sich aus Anlaß seines ersten Tassobildes mit Waldmüller zertragen. Doch ehrte er des Meisters Andenken unter anderem auch dadurch, daß er in einem seiner Invalidenbilder die Züge Waldmüllers anbrachte.

nicht mehr in gutem Einvernehmen gestanden haben. Weidners Bilder erhielten bei den Akademieausstellungen, bei denen Waldmüller ein großes Wort zu reden hatte, schlechte Plätze. Der Lebensabend Waldmüllers war kein freudiger. Eine Ausstellung, die er 1856 in Wien veranstaltet hatte, ergab eine geradewegs niederschmetternde Niederlage, die durch Erfolge in London nur zum Teil ausgeglichen wurde. Die knappe Pension war zwar durch die Gnade des Monarchen dem greisen Künstler im Jahre 1864 oder 1865 erhöht worden, aber Kummer und Sorge blieben dennoch nicht aus, so emsig der Künstler auch noch bis in die letzte Stunde den Pinsel führte. Hand und Auge hatten zweifellos nicht mehr die alte Sicherheit, und verzeichnete Figuren gehörten auf den Bildern der letzten Jahre nicht zu den Seltenheiten. Indes verrät sogar noch eines seiner letzten, vielleicht das letzte, unvollendet gebliebene Bild „Palmsonntag“ den Meister in der Erfindung (Sammlung Baron Klein von Wiesenberg bis 1883). Der Tod ereilte den Künstler bei der Arbeit am 23. August 1865.

Waldmüller ist ohne Zweifel die bedeutendste Erscheinung unter den Wiener Malern des Vormärz, ja er gehört unter die kräftigsten Talente der damaligen Malerei überhaupt.

Nach Maßgabe des Raumes wollen sich die „Blätter für Gemäldekunde“ öfter mit dem Künstler beschäftigen. Heute wird nur noch eine Mitteilung über die Gruppe der Bildnisse aus der Familie Feldmüller geboten.



Feldmüllerbildnis von Ferdinand Waldmüller im Besitze von Frau Maria Jasper.

III. Versteckte Werke F. G. Waldmüllers.

Allerlei Kunstfragen führten mich vor einiger Zeit zu Herrn K. Ad. Bachofen von Echt nach Nußdorf bei Wien, zu dem bekannten Kenner, besonders im Fach der Münzen und Medaillen, dem Stifterforscher, dem vielseitig tätigen Sammler. Unter den Gemälden bei Bachofen gefiel mir ein Werk Waldmüllers gar wohl, das mir bisher unbekannt geblieben war. Hatte es doch die Familie der ursprünglichen Besitzer niemals verlassen, um etwa in Ausstellungen herumzureisen oder sich im Kunsthandel zu versuchen. Bachofen wies auf eine ganze Gruppe solcher unausgestellter Werke Waldmüllers hin, die in der Familie seiner Frau verteilt wären, und nannte mir mehrere Adressen, unter anderen auch

die des Herrn Buchdruckereibesitzers Friedrich Jasper und der Frau K. Heidmann. So war ich durch Bachofens und seiner Frau gütige Förderung mitten in ein Bildernest eingeführt, das jeden Freund Waldmüllers interessieren dürfte. Das erwähnte Bildernest knüpft sich im wesentlichen an den Donauschiffmeister Matthias Feldmüller in Persenbeug, dessen Bildnis aus dem Jahre 1833 oben in Wald-



Waldmüller: Bildnis der Rosalie Feldmüller (Sammlung Bachofen in Nußdorf).

müllers Biographie erwähnt worden ist. Der Donauadmiral Feldmüller wohnte in Persenbeug, besaß aber auch in Wien ein Haus (am linken Ufer des Donaukanals gelegen, zwischen der Aspernbrücke und Franzensbrücke). Feldmüllers Andenken lebt fort in der Geschichte der Donauschiffahrt. Ein Artikel der „Donau-Zeitung" vom 3., 4. und 5. Mai 1860 erzählt des Mannes Leben und Wirken.*) Eine kräftige Natur, die früh Bedeutendes leistete, hat er schon als junger Mann 1790 auf 1791 große Proviantladungen für die kaiserliche Armee auf der Donau in pünktlicher, gewissenhafter Weise nach Belgrad befördert. Dafür erhielt er vom Kaiser eine Ehrenmedaille. Im Jahre 1801 übernahm Feldmüller das Geschäft des Schiffmeisters Stöger in Persenbeug. Meine Quelle sagt: „Jährlich fuhren 500 seiner Schiffe stromaufwärts, gegen 1000 stromabwärts." Gegen 1000 Knechte standen in seinem Dienste. In den Kriegszeiten von 1805 und 1809 fand Feldmüller wieder Gelegenheit, durch Treue und Liebe dem Vaterland zu dienen und neuerlich wurde er vom Kaiser (Franz) ausgezeichnet durch die Verleihung der großen goldenen Verdienstmedaille mit der Kette. Mit diesem ehrenvollen Schmuck an der Brust und in der Uniform des Donauadmirals hat ihn Waldmüller dargestellt, als er 1833 in Persenbeug weilte, um im Auftrage des Kaisers Franz, der mit seiner Familie oft die Sommermonate auf seinem dortigen Schlosse verbrachte, einige Porträts zu malen. Wie man bei Feldmüllers Nachkommen noch weiß, hat der Maler an der ihm verwandten Natur des tatkräftigen Schiffmeisters Gefallen gefunden. Er soll in Feldmüllers Haus gewohnt haben. Zweimal hat er den Schiffmeister porträtiert, einmal dessen Frau, ferner dessen Tochter Rosalie und späterhin noch andere Mitglieder der Familie. Das abgebildete Porträt, das durch Erbschaft an Frau Maria Jasper, eine Urenkelin Feldmüllers, gelangt ist, zeigt den schon etwas betagten, aber immerhin noch rüstigen Matthias Feldmüller lebensgroß in halber Figur. Die zinnoberrote, helle Uniform ist koloristisch sehr geschickt als Gegensatz zu einem ziemlich dunklen, blaugrauen Hintergrund behandelt, was freilich auf unserer (unretouchierten) Abbildung in Schwarzdruck nicht erkennbar ist. Die Inschrift „Waldmüller 1833", echt und unversehrt, läßt über die Entstehungszeit keinen Zweifel aufkommen.

Ein zweites Abbild des Schiffmeisters Feldmüller von Waldmüllers Hand hat sich gleichfalls in der Familie vererbt. Es kam durch eine Tochter Louise in die Familie des Brauereibesitzers Mayer nach Schwechat und befindet sich jetzt bei Mayers Tochter, der Frau Majorswitwe Katharina Heidmann, in Wien. Der Schiffmeister ist diesmal im städtischen Zivilkleide gemalt, sitzend, Halbfigur, lebensgroß. Als Gegenstück dazu ist im allgemeinen das Bildnis seiner Frau aufgefaßt, die aber in reichem ländlichen Kostüm mit der Goldhaube auf dem Kopfe dargestellt ist. Nach Signatur und Datierung habe ich einstweilen vergeblich gesucht, doch mögen solche bei Gelegenheit einer gründlichen Reinigung noch zum Vorschein kommen.

*) Feldmüller ist 1770 zu Ybbs an der Donau geboren. 1789 heiratete er Eleonora Feyertag, eine Zimmermannstochter, die 1837 starb. Feldmüller verschied am 26. März 1850 (nach der angegebenen Quelle).



Zeichnung von Jos. Danhauser im Besitze der Frau Hofrätin Ella v. Lang.

An der ländlichen Feiertagstracht wurde festgehalten im Bildnis der Tochter Feldmüllers, Rosalie, das anbei in Netzdruck wiedergegeben wird. In diesem Falle leitet uns wieder des Künstlers Inschrift „Waldmüller 1833".*) Dieses kleinere Bildnis ist ohne Zweifel in Persenbeug gemalt. Es vererbte sich in der Familie, gelangte in Kernschen Besitz und dann an Frau von Bachofen. Seit Jahren befindet es sich im Bachofenschlößchen beim großen Nußdorfer Brauhause. Dort sah ich auch**) zwei Kopien nach kleinen Bildnissen von Waldmüllers Hand, deren Originale sich bei Frau Karoline Bosch in Wien befinden.

Bei Frau Majorswitwe Karoline Heidmann in Wien lernte ich noch zwei weitere Porträte von Waldmüllers Hand kennen, die ins Feldmüllernest gehören. Es sind die sehr gelungenen kleinen Bildnisse der Tochter Feldmüllers, Louise, und ihres Gatten Mayer. Beide sind signiert und mit der Jahreszahl 1836 versehen.

*) Das Original, auf Eichenholz gemalt, mißt 30·7 in der Höhe, 26 in der Breite. Beachtenswert die Goldhaube, das graublaue Seidenkleid und der zinnoberrote, bunt geränderte Überwurf. Signatur und Datierung stehen rechts in halber Höhe.

**) Neben zahlreichen anderen Bildern aus dem XIX. Jahrhundert und neben vielen Arbeiten von Adalbert Stifter.

Die heutigen Mitteilungen über Waldmüller seien damit abgeschlossen, daß ich den Besitzern der nachgebildeten Gemälde, den Herren Brauereibesitzer Bachofen von Echt, Dr. Albert Figdor, Prof. J. Gierster, Buchdruckereibesitzer Fr. Jasper, Herrenhausmitglied Ludwig Lobmeyr und Gutsbesitzer Gaston Ritter von Mallmann meinen verbindlichsten Dank für mannigfaches freundliches Entgegenkommen ausspreche.

EINIGE ZEICHNUNGEN VON JOS. DANHAUSER.

In der großen Kunstschau, die 1897 in Wien dem Andenken des Tondichters Franz Schubert und der Maler Schwind, Kupelwieser und Danhauser gewidmet war, fand sich ein Ölbildchen, das ebenso durch seine Darstellung wie durch seine Auffassung Interesse erwecken konnte. Der Astronom Karl Ludwig v. Littrow und seine Gattin Auguste geborene Bischoff, nebeneinander sitzend, waren auf dem Gemälde zu sehen. Frau v. Littrow blättert, so



Zeichnung von Jos. Danhauser im Besitze der Frau Hofrätin Ella v. Lang.

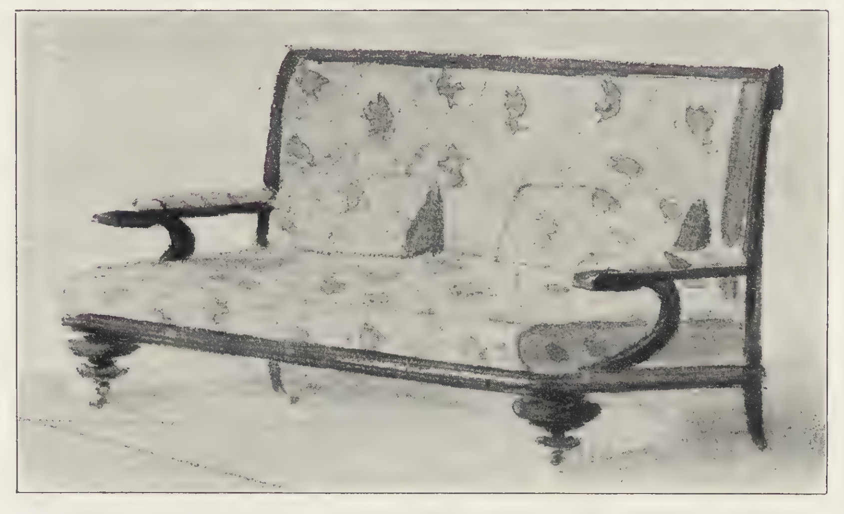
scheint es, in einem Buche, und nach der ganzen Art der Darstellung zu schließen, ist man in ruhigem Gespräch begriffen. Er hält in der Linken eine Zigarre. Die Rechte ist auf die Lehne des Stuhles gelegt, auf dem Frau v. Littrow sitzt. Eine ziemlich farbige Behandlung zeichnet das Werk aus, in dem besonders das kirschrote Kleid der Dame, das blaue Rückenpolster und ein bräunlichgrüner Vorhang hervorstechen. Die Signatur des Künstlers und die Datierung, in dunkler lateinischer Pinselkursive ausgeführt, finden sich unten gegen links und lauten „Jos: Danhauser.", darunter 1841 (auf Malkarton, bei 58 cm hoch und 50 cm breit). Dieses Doppelbildnis hat sich in der Familie vererbt und gehört jetzt Frau Hofrätin Ella v. Lang, der Tochter der Dargestellten. Die kunstsinnige und kunstbegabte Dame bewahrt als alten Familienbesitz auch noch zahlreiche Zeichnungen von Danhauser, die bisher nur in engem Kreise bekannt waren, die aber volle Beachtung verdienen. Da gibt es allerlei Bildnisstudien, Zeichnungen für Möbel und Versuche, sich mit Landschaftlichem abzufinden. Meine Bitte, einige dieser Zeichnungen veröffentlichen zu dürfen, wurde gütigst gewährt, und ich kann nun folgende Blätter in Netzdruck nachbilden: zunächst Studien nach Händen des erwähnten Ehepaares v. Littrow. Diese Studien sind

auf ein großes Blatt gezeichnet, doch mußte des Formates wegen eine Verteilung auf zwei Klischees stattfinden. Die Zeichnungen werden in der Größe der Vorbilder wiedergegeben. Unten steht ein alter Vermerk: „Unsere Hände 1840." Danhauser hat die Zeichnungen der Hände für das Bild wieder etwas geändert, doch unterliegt es nach der bestimmten Überlieferung keinem Zweifel, daß sie als Vorbereitungen zu dem Doppelbildnis von 1841 angefertigt wurden.

Was weiter noch nachgebildet wird, sind Entwürfe für Möbel, kaum Abbildungen von fertigen Stücken. Auch diese Zeichnungen gehören Frau Hofrätin Ella v. Lang. Sie haben für die Kunstgeschichte Wiens der 1820er Jahre einige Bedeutung und erinnern uns daran, daß Danhausers Vater Möbelfabrikant*) und daß der Sohn (anfangs auch sein Schüler) eine Zeitlang in demselben Fache tätig war. Eine Datierung oder ein sonstiger Vermerk wird auf den Blättern mit den Möbeln zwar nicht vorgefunden, doch ist die Zuschreibung nicht anzufechten. Sie entspricht einer lückenlosen Überlieferung in der Familie. Ich möchte annehmen, daß Danhauser, seit etwa 1829 oder 1830 gänzlich dem Sittenbild und Porträt sich widmend, die Zeichnungen von Möbeln noch vor dem Tode seines Vaters gemacht hat, vor dem Jänner 1829.

Die bisher besprochenen Zeichnungen geben mir Anlaß, ein weiteres Blatt auf Danhauser zu beziehen, das schon im Ganzen einmal abgebildet ist und aus dem ich nur ein charakteristisches Stück wiederhole, um meiner Vergleichung mehr Halt zu geben. Es ist die Zeichnung nach L. v. Beethovens englischem Flügel, die sich in der königlichen musikalischen Bibliothek zu Berlin erhalten hat und deren Abbildung meinem Artikel über Beethovens Klaviere in Schusters Zeitschrift „Die Musik" beigegeben war.*)

Der Zusammenhang ist folgender: in erster Linie bemerkt man eine unleugbare Stilverwandtschaft der Zeichnungen in der Sammlung Lang und des Blattes in Berlin. Die runden Formen sind mit einer gewissen Unsicherheit behandelt, deren Grad in all diesen Blättern mit Möbeldarstellungen ungefähr derselbe ist; dabei sind die Möbel sonst, was die eckigen Formen betrifft, mit Kenntnis und geübter Hand nach der Linienperspektive gezeichnet. Auch äußere Umstände sprechen für Danhauser. Der junge Künstler war nachweisbar in Beethovens Wohnung kurz nach dem Ableben des Meisters**) anwesend. Er meldete sich in der Absicht, einen Gipsabguß des Gesichtes zu nehmen.***) Am 26. März 1827 war der Titane der Tonkunst, Beethoven, verschieden. Nach der Überlieferung in der Familie v. Littrow, die mit Danhauser eng



Zeichnung von Jos. Danhauser im Besitze der Frau Hofrätin Ella v. Lang.

*) Seine Fabrik und Wohnung lagen in der Vorstadt Wieden in der Nähe der heutigen Danhausergasse. Der Vater Danhauser vermählte sich 1804 (nach Angabe der Danhauserbiographie in „Österreichische Revue" 1865). Söhnchen Josef ist am 18. August 1805 geboren. Der Vater starb am 4. Jänner 1829 „auf der Wieden im eigenen Hause Nr. 152" (nach dem Amtsblatte der „Wiener Zeitung" vom April 1829, S. 501). Er wird „k. k. landespriv. Meubles-Fabrikant, akadem. Künstler und Bürger" genannt.

*) Ich habe für die Erlaubnis der Nachbildung zunächst Herrn Oberbibliothekar Dr. Albert Kopfermann, dann Herrn Kapellmeister Bernhard Schuster Dank zu sagen. Die erwähnte Abbildung des ganzen Klavieres findet sich in der Zeitschrift „Die Musik", II. Jahr, Heft 14. Dazu der Text S. 84.

**) Hierzu meine Studie: Jos. Danhauser und Beethoven. Wien 1892, Gerold & Co.

***) Vgl. Schindlers Beethoven, IV. Aufl., S. 149 ff. und das Faksimile eines Briefes von St. v. Breuning an Schindler vom 27. März 1827.

befreundet war, wollte Josef Danhauser, der junge Künstler, „sich in der gewagten Aufgabe versuchen, eine Bildnisbüste Beethovens zu modellieren". Zu diesem Zwecke eilte er, als die Kunde vom Tode des großen Tondichters sich verbreitet hatte, am frühen Morgen mit seinem jüngeren Bruder Karl nach dem Hause des Verblichenen.*) Im Zusammenhange mit den allbekannten Daten und einem Briefe Breunings an Schindler steht es nahezu fest, daß es der frühe Morgen des 27. März 1827 war, als Danhauser im Sterbehause zum ersten Male vorsprach. Denn am 27. März schrieb Breuning: „Morgen früh wünscht ein gewisser Danhauser einen Gipsabguß von der Leiche [Beethovens] zu nehmen. In fünf, höchstens acht Minuten will er damit fertig seyn. Schreiben Sie mir mit ja oder nein, ob ich es zugeben soll." Nach diesem Briefe zu schließen, muß also Danhauser am 27. März angefragt haben.



Zeichnung von Jos. Danhauser im Besitze der Frau Hofrätin Ella v. Lang.

Die Überlieferung Littrow—Danhauser setzt die Erzählung fort, die ich oben bis zur Ankunft der Brüder Danhauser in Beethovens Sterbehaus benützt habe: „Die Eingangstür zur Wohnung stand offen, und nachdem sie in das zunächst gelegene Gemach getreten waren, standen sie vor den Überresten des großen Mannes, der einsam hier schlummerte. Sie wollten eben ans Werk schreiten, um die unvergeßlichen Züge festzuhalten, als sie bemerkten, daß das in der Krankheit hervorgewachsene Barthaar eine Abformung nicht zuließ. Dies Hindernis mußte zuerst beseitigt werden, und während man einen Barbier herbeiholte, zeichnete der Künstler das Porträt auf Stein." Hier ist in der Erinnerung jedenfalls mehreres verwechselt. Hätte Danhauser damals während des Wartens, bis der Barbier kam, den Kopf Beethovens auf Stein (oder wohl für nachheriges Umzeichnen auf den Stein) gezeichnet, so müßte doch der Kopf noch mit dem vernachlässigten Bart dargestellt sein. Das ist aber nicht der Fall. Die Zeichnung Danhausers ist erst nach dem Rasieren gemacht und ich vermute, daß Danhauser die Wartezeit darauf verwendet hat, Anderes, wohl auch den englischen Flügel, zu zeichnen. Dabei lasse ich die Entscheidung offen, ob Danhauser den Flügel etwa schon bei seinem ersten Besuche am 27. März oder erst am 28. gezeichnet hat. Sogar der Tag des Leichenbegängnisses, der 29., kommt noch mit einigen Stunden in Frage. Die Angelegenheit ist verwickelt und erfordert Genauigkeit.*) Doch meine ich, von weiteren Einzelheiten absehen zu können, da es im allgemeinen nicht zweifelhaft sein kann, Danhauser sei in den Tagen nach Beethovens Verscheiden tatsächlich in der Wohnung des Komponisten aus- und eingegangen.

Eine andere Sache wäre es, auszuschließen, daß es nicht ein anderer Wiener Künstler war, der Beethovens englischen Flügel in jenen Tagen gezeichnet hätte. Auch Maler Teltscher war in Beethovens Wohnung, um dort zu zeichnen. Soweit ich aber Teltschers Art kenne, die mehr auf Bildnis als auf Innenräume und Möbel gerichtet war, paßt die Zeichnung mit Beethovens englischem Flügel nicht herein.**)

An den jungen 23jährigen Schwind, den begeisterten Verehrer Beethovens, könnte gedacht werden. Soweit ich vermuten kann, war er in jenen Tagen in Wien. Aber die

*) Nach dem Artikel von Auguste v. Littrow in der Österreichischen Revue von 1865.

*) Näheres bei Seyfried, „Beethovens Studien im Generalbaß", Anhang bei G. v. Breunings „Aus dem Schwarzspanierhause", S. 112, überdies in meinem Buche „Neue Beethoveniana", 2. Ausgabe mit zwei Briefen Beethovens an Goethe, S. 311 ff., wo der Nachweis geführt wird, daß Danhausers Maske und Büste nach dem zersägten Kopf Beethovens gefertigt sind.

**) Ein Brief Jengers an die Klavierspielerin Marie Pachler-Koschak vom 27. März 1827 berichtet, daß Teltscher Beethoven gezeichnet hat „unmittelbar nach dem Hinscheiden" (vgl. Faust Pachler: „Beethoven und Marie Pachler-Koschak", Abdruck aus der Neuen Berliner Musikzeitung, S. 26. Berlin 1866. E. Bock). Faust Pachler, den ich noch persönlich in Beethovenangelegenheiten aufgesucht habe, besaß gute Aquarelle von Teltscher, unter denen besonders das Selbstbildnis hervorstach. Die Zeichnung mit dem toten Beethoven ist verschollen. Über Teltscher ist manches in der Schubertliteratur zu finden, so in den Schubertbüchern von Kreissle (S. 396 ff.) und bei R. Heuberger (S. 55, 83 f.). Die neue musikalische Presse berichtete vor einigen Jahren über Teltschersche Bildnisse von J. B. Jenger, Ans. Hüttenbrenner und Schubert.



Vermutlich Danhausers Zeichnung nach Beethovens englischem Flügel. (Berlin, königl. musikalische Bibliothek.)

Strichführung der Zeichnung mit dem Klavier ist doch ganz anders, als man sie bei Schwind erwarten müßte.*)

In einer schwierigen Frage wird man zumeist mit einer Wahrscheinlichkeit zufrieden sein müssen. Diese dürfte nun allerdings für den Sohn des Möbelfabrikanten Danhauser sprechen, der wohl am meisten die Versuchung gefühlt haben dürfte, die äußere Gestalt nicht nur des berühmten Meisters selbst, sondern auch seines Klaviers festzuhalten.

Zur Herkunft der fraglichen Zeichnung teilt mir Herr Oberbibliothekar Kopfermann gütigst mit, daß das Blatt aus Grasnicks Sammlung stammt und 1878 in die königliche Bibliothek gelangt ist. Grasnick hatte die Zeichnung aus dem Besitz von Alois Fuchs erworben und von diesem Fuchs stammt auch ein alter Vermerk, der den dargestellten Flügel als das englische Klavier Beethovens beglaubigt.

DAS DEUTSCHE HIERONYMUSBILD DER SAMMLUNG FRIEDRICH LIPPMANN.

In Wien ein emsiger, glücklicher Sammler, ein rühriger Musealbeamter, später in Berlin der treffliche Leiter des königlichen Kupferstichkabinetts, ist Friedrich Lippmann den meisten heutigen Kunstforschern noch in lebhafter Erinnerung. Seine Wiener Gemäldesammlung ist 1876 katalogisiert worden, nachdem einige Bestandteile derselben in der Wiener rückblickenden Ausstellung von 1873 berechtigtes Aufsehen erregt hatten.*) Die Sammlung ist seither in verwickelter Weise zerteilt, zersplittert worden. Die Berliner Galerie erwarb 1876 die Altdorfer und den Hans v. Kulmbach (dieser ehedem in den alten Wiener Sammlungen Rosthorn und Pachner). Anderes gelangte nach Glasgow, Graz, Brüssel, wieder nach Berlin ins Museum und in privaten Besitz**), in die Galerie Adolf Thieme am Comosee, nach Rußland. Im Besitz der Freiherrnfamilie Schey befand sich vor einigen Jahren das altkölnische Pilgrumbildnis, das ehedem bei Merlo in Köln gewesen und von dort zu Friedrich Lippmann gelangt war. Nur wenige Stücke aus Lippmanns Sammlung sind noch im Kunsthandel auffindbar. Eines davon, ein westdeutsches Bildchen aus dem XVI. Jahrhundert, hat dadurch für mich besonderes Interesse gewonnen, daß ich einige Werke von derselben Hand nachweisen kann. Zwar fiele es mir schwer, sogleich eine Abhandlung über den unbekannten Meister des kleinen Hieronymusbildes zu liefern, doch möchten wohl auch einige Zeilen willkommen sein, die wenigstens in fachlicher Art auf die Angelegenheit hinweisen und diesen Unbekannten als einen vermutlich westdeutschen, ganz tüchtigen Maler hinstellen, dem die Sonderforschung ihre Aufmerksamkeit zuwenden sollte. Das erwähnte Bildchen befand sich seit Lippmanns Tagen jahrelang im Besitz des Kunsthändlers H. O. Miethke in Wien, dessen Freundlichkeit ich auch die photographische Aufnahme verdanke.***) Niemand wußte aber eine Benennung des kleinen Stückes recht anzupacken, und zu einem der vielen „Meister" so und so, die in den Büchern verzeichnet stehen, paßt es auch nicht. Nun gebe ich zunächst einmal die Abbildung und einige Notizen, die, wie schon angedeutet, keinerlei Anspruch auf abschließende Vollständigkeit erheben. In der

---

*) Das Thema Schwind und Beethoven soll an anderer Stelle behandelt werden; ich habe es vor Jahren berührt, als ich einen Beethovenkopf Schwinds abbildete. (Gazette des beaux arts, 1896.)

*) Vgl. „Katalog der Gemälde alter Meister aus dem Wiener Privatbesitze, ausgestellt im k. k. österreichischen Museum, August—September 1873" (Wien, Verlag des k. k. österreichischen Museums), und „Katalog einer Sammlung von Gemälden altdeutscher und altniederländischer Meister" (Wien 1876, Kunsthandlung H. O. Miethke, 8°.)

**) Ein Bildnis, früher H. Asper benannt, später B. Striegl getauft, war eine Zeitlang bei Heckscher und kam zu Herrn Huldschinsky nach Berlin (gütige Mitteilung von Dr. Max J. Friedländer). Unter den Bildern, die aus der Sammlung Lippmann in Wiener Besitz übergegangen sind, ist der Baldungsche Sebastiansaltar wohl das bedeutendste. Es kam mit der Sammlung Przibram nach Brüssel. Eine vollständige Aufzählung liegt mir heute fern.

***) Während ich die Notiz für den Druck zusammenstelle, erfahre ich, daß Miethke seine Kunsthandlung an Weidenbusch verkauft hat. Weidenbusch ist seither im Juli des laufenden Jahres eines plötzlichen Todes verschieden, und ich wähle zur Bezeichnung des Besitzes, da mir die genauen Rechtsverhältnisse unbekannt sind, einfach den Ausdruck: Firma H. O. Miethke.



Hieronymusbild von 152•. Aus Friedrich Lippmanns Sammlung, später bei H. O. Miethke in Wien.
(Nach einer Aufnahme aus dem Atelier Schaschek.)

Galerie zu Nancy fand ich ein Bild, das mir augenblicklich von derselben Hand zu sein schien und dessen näheres Studium den ersten Eindruck bestätigte. Es war eine deutsche Tafel mit der Darstellung einer Grablegung und dem Datum 1536 (Nr. 288 des „Catalogue descriptive et annoté“ du Musée de Nancy, 1897). Sehr verwandt mit diesem Stück ist auch eine Enthauptung Johannis von 1515 in derselben Galerie (Nr. 287) und der Katalog weist auf ein weiteres Werk desselben Künstlers hin, das sich im Museum zu Kolmar befindet. Diese Bilder werden in Nancy einem Meister W. S. zugeschrieben auf Grundlage zweier Buchstaben, die auf dem Bild von 1515 vorkommen, die ich übrigens nicht für ein Monogramm halte. Auf der Hinterseite der Enthauptung Johannis ist ein großes Mal-

teserkreuz zu finden, und der Galeriekatalog vermutet danach die Herkunft des Bildes aus der Johanneskapelle der Malteserstiftung in der Nähe von Laxou. Denn in diesem Orte wurde das Bild gefunden. Es kam mit dem Legat Balbâtre (1842) ans Museum in Nancy. Das Malteserkreuz kehrt nun wieder auf dem Bilde von 1536 (Nr. 288) der Galerie zu Nancy, und zwar auf der Vorderseite des Bildes, unmittelbar über der Jahreszahl. Dieses Bild hat die größte Stilverwandtschaft mit dem Hieronymusbildchen bei Miethke in Wien. Überdies findet sich auf dem Wiener Bilde auch das Malteserkreuz wieder, so daß wir nunmehr wohl annehmen dürfen, die drei bisher genannten Werke seien von derselben Hand gemalt. Nennen wir den Maler: Meister vom Malteserkreuz, so ist damit noch keinerlei gefährliche Hypothese aufgestellt, sondern nur ein beschreibender Zug in die Formel für einen unbekannten Maler aufgenommen. Dabei kann man annehmen, es handle sich um ein redendes Monogramm; man kann auch an eine Beziehung des Malers zum Malteserorden denken. Das erwähnte Bild in Kolmar muß einstweilen unbesprochen bleiben, da ich Eigenes darüber nicht mitteilen kann. Das Bildchen in Wien aber sei noch ein wenig dahin charakterisiert, daß von seiner sauberen Ausführung in zumeist hellen Tönen die Rede ist, von seiner harten, ziemlich sicheren Behandlung der Linien und Formen. Zwei Buchstaben, A und ein kleines o (jetzt nur mehr ein verfärbter Fleck neben dem A), die darauf links unten vorkommen, scheinen mir nach ihrem Sitz vor der Jahreszahl 152· (die letzte Ziffer undeutlich) nichts anderes zu sein als die Kürzung für: A(nn)o, die ja tausende Male vorkommt. Nicht im mindesten kann ich ihnen die Bedeutung eines Monogrammes zuerkennen. Dagegen läßt das Malteserkreuz unmittelbar unter der nochmals vorkommenden Jahreszahl 152· (sie steht an dem nackten Baumstamm rechts im Bilde; wieder ist die letzte Ziffer unsicher) immerhin den Gedanken an ein redendes Monogramm aufkommen.*) Zu den Wappen, die auf dem Baume rechts angebracht sind, teilte mir der jetzige Besitzer freundlichst mit, sie seien als die der Fürsten Fürstenberg bestimmt erkannt worden. Damit wären wir auf Westdeutschland gewiesen, wenigstens in bezug auf die Bestellung des Bildes. Was den Stil betrifft, so wüßte ich kein Merkmal zu bezeichnen, das einer Entstehung ebenfalls in Westdeutschland widersprechen würde.

*) Das Bild ist beschrieben als Werk eines Meisters A. O. von 1526 in dem erwähnten Katalog der Sammlung Lippmann von 1876 (Nr. 23). Eine kurze Erwähnung des Stückes in meiner „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“, I, S. 50. Die Jahreszahl wird im Katalog Lippmann einmal mit 1526, einmal mit 1523 angegeben.

Nicht ohne malerische Reize ist besonders die Landschaft, in der besonders in den fernen Gründen eine ganz gute Luftperspektive bemerkt wird. Die Ferne ist milchig blaugrün. Weiter nach vorn treten mehr die Lokalfarben ein. Die mittleren Gründe zeigen ziemlich reines Grün im Pflanzenwuchs, ein Grün, das etwas dunkler gehalten ist als die hellgrünen Bäumchen rechts im Vordergrunde. Der Boden ist zumeist hell braungelb. Sankt Hieronymus trägt ein hellbläuliches Gewand. Der Bart ist milchig grau; das Buch, mit Ausnahme der Beschläge, hellkirschrot. Als charakteristisch wäre die eigentümlich milchig-rosige Farbe der Haut hervorzuheben. Zur Technik und zum Material ist anzumerken, daß das kleine Gemälde auf weiches Holz gemalt ist, anscheinend auf Lindenholz, wenn man sich nach einigen kleinen, von „Patina“ frei gebliebenen Stellen der Hinterseite einen Schluß erlauben darf. Der weiße Grund an der Schönseite ist unverkennbar. Die Farbe sieht mir mehr nach Emulsionsmalerei aus als nach reiner Öltechnik. Abmessungen: 0·36 × 0·27.

ZWEI BILDCHEN VON JOH. KONR. SEEKATZ.

Bei Frau Henriette Kerpel in Wien befinden sich neben anderen Bildern und vielen Zeichnungen auch zwei nette kleine Ölgemälde von Seekatz. Fräulein Sophie Jurowicz hat diese Werke studiert und beschrieben. Auch stellte sie das Datum der Geburt des Malers fest, das nicht überall genau angegeben wird. Fräulein Jurowicz sendet mir folgende Mitteilungen:

Der aus Goethes „Wahrheit und Dichtung“ bekannte Maler Johann Konrad Seekatz, am 24. September 1719*) zu Grünstadt in der Rheinpfalz geboren, ist mit seinen Werken in Wien nur spärlich in Privatsammlungen vertreten. Zwei kleine Bildchen, Krieg und Frieden darstellend, befinden sich im Besitze der Frau Henriette Kerpel.

DER KRIEG.

Flüchtlinge in einer Landschaft. Der Beschauer steht scheinbar auf einem erhöhten

*) Pastor Müller in Sausenheim bei Grünstadt hatte die Freundlichkeit, mir auf meine Anfrage das genaue Geburtsdatum Seekatz' laut lutherischen Taufbuches anzugeben. S. J.

Punkte, der eine weite Fern- und Rundsicht gestattet. In einem tiefen Mittelgrunde rechts (vom Beschauer aus) erhebt sich hoch oben eine Stadt von einer Mauer umgeben, an welcher graugrünes Buschwerk sich hinaufzieht. Etwas mehr gegen den Vordergrund gerückt, eine Ruine, an deren Fuß ein Schäfer, auf den Stab gestützt, seine Schafe hütet. Dieser Teil des Bildes ist in rotbraunen Farben gehalten, welche mit einem Feuerschein im rechten Hintergrunde verschmelzen. Das Rot geht allmählich in feine gelbe Töne über, welche den Horizont in goldiges Licht einhüllen. Links oben blickt blaugrüner Himmel durch, in den graues Gewölk hineinstreicht. Von diesem hebt sich ein knorriger Baum im Mittelgrunde und ein vom Wind geneigtes Bäumchen am linken Bilderrande silhouettenhaft ab. „Seine Bäume hatten Wahrheit, aber ein kleinliches Blätterwerk", sagt Goethe treffend. Dem Vordergrunde zu ziehen Flüchtlinge, Kostüm des XVIII. Jahrhunderts. Ein Mann auf weißem Pferde, mit rosarotem Rock, hellblauer Weste, hohen Stulpenstiefeln, eine gelbe Feldflasche umgehängt, weist mit seinem rechten Arm vorwärts. Neben ihm ein Mann in drapfarbenem Rocke mit blauen Aufschlägen, Terra di Pozzuoliroten Beinkleidern, braunen Stiefeln und mit hochgeschultertem Gewehre. Ein hellbraunes Windspiel springt an dem Pferde empor.

Eine Frau, das Kind in einem weißen Tuche am Rücken, in blauem Rocke, auf dem Kopfe ein weißes Häubchen, schreitet barfuß, auf den Wanderstab gestützt, einher. Neben ihr ein Mann in braunem Rock, blauer Weste und roten Beinkleidern. Einige Leute klettern eben den Hügel herauf. Der erste in rosarotem Rock und blauer Weste, eine Frau in dunkelgrüner Jacke und rotem Kleid. — Am rechten unteren Bilderrande Signatur „C. Seekatz pinx." hellgelb, gut erhalten, in lateinischer Kursive. Auf Leinwand. Dichter roter Bolusgrund, Ölfarbe, Breite 41·5 cm, Höhe 27·3 cm.

DER FRIEDE.

Schäfer in einer Landschaft nach einem Gewitter. Der Himmel ist gelbgrün mit graubraunen Wolken, in welchen, fein verschwommen, ein Regenbogen sichtbar wird. Auf einem Hügel, unter einem Baume, sitzt eine Schäferin mit dem Stab, in weißem Hemd und rosa Rock, an ihrer Seite der Schäferhund. Ein Mann in blauer Jacke liegt im Grase, der Schäfer steht unbeleuchtet, braun, daneben. Im Vordergrunde reitet ein braungekleidetes Männchen auf einem Ochsen; ein Mann, Rückenfigur, in brauner Joppe und grünem Wams, treibt den anderen Ochsen an. Im Hintergrunde ein Bursche mit zwei Ziegen beim Ziehbrunnen. In der Mitte, am unteren Rande, Schaf und Ziege. Links eine Mühle mit rotem Dache und dunkelgrünem Rade, über welches das Wasser fällt. Ein Baum mit braunem Blattwerk bildet einen warmen Kontrast zu den grünblauen Tönen, in welchen rückwärts die Stadt gehalten ist. Vom rechten Bilderrande überschnitten ein rötlicher Strauch. Signatur „Con. Seekatz" in hellgelber lateinischer Kursive links unten. (Gegenstück zum Krieg; gleiche Technik und Größe.)

Sophie Jurowicz.

EIN ALTWIENER TASSENKOPF MIT EINER KOPIE NACH DOMENICO PELLEGRINI.

In der reichhaltigen Ausstellung von altwiener Porzellan, die im Frühling Tausende ins Österreichische Museum für Kunst und



Porzellanmalerei von Herr nach Domenico Pellegrini. (Sammlung G. Eissler).

Industrie geführt hat, war Nr. 1081 ein bemerkenswertes Stück. Stilvoll geformt und vornehm geschmückt, hatte es noch überdies den Vorzug, daß seine malerische Ausstattung, darstellend Amor als Sieger über einen Löwen, mit einer Signatur versehen war und daß sich nachweisen läßt, nach welchem Original die Hauptmalerei der Obertasse ausgeführt worden ist.

Die Signatur „Herr“ ist zwar verhältnismäßig wenig interessant, aber das Bildchen auf der Mantelfläche des Tassenkopfes geht auf ein vortreffliches Original zurück, das sich in Wien nahezu ein Jahrhundert lang bis 1895 nachweisen läßt. Es ist das Bild „The power of love“, die Macht der Liebe, von Domenico Pellegrini dem jüngeren. Vor Jahren habe ich mich um die Benennung und die Geschichte des Bildes bemüht, das sich damals im Besitz des Herrn R. Seyff in Wien befunden hat. In der Familie Seyff hat sich die Kunde davon erhalten, daß dieses Bild 1819 durch einen Holländer Van der Ley nach Wien beziehungsweise in Seyffschen Besitz gelangt ist. Die Einwanderung nach Wien ist wohl schon bald nach 1800 geschehen, aber nicht viel früher. Denn nach einem alten Stiche weiß man, das Bild sei 1798 in der englischen Sammlung John Haring gewesen. Die Mitteilungen R. Seyffs sind abgedruckt im „Monatsblatt des Wiener Altertumsvereines“ von 1892 (Nr. 4 vom April, S. 173). Wer heute das Bild aufsuchen will, muß sich nach Graz bemühen und dort in der Landesgalerie die Bilder durchsehen, die durch das Legat Benedek in die Sammlung gelangt sind. Denn der Domenico Pellegrini mit dem siegreichen Amor ist 1895 zur Baronin Julie v. Benedek gelangt und nach deren Tode in die steiermärkische Landesgalerie übergegangen. Meine Vergleichung der Darstellungen auf der Schale und auf dem Bilde in Graz wurde ursprünglich im Gedächtnis ausgeführt. Ich bat der Sicherheit halber um eine mehr unmittelbare Gegenüberstellung mittels Photographie des Bildes, und Herr Ingenieur Neugebauer in Graz Werkstättenchef der Südbahn, hatte die große Freundlichkeit, die Vergleichung des Photo mit dem Gemälde durchzuführen. Die Abweichungen sind nur geringe und man darf wohl annehmen, daß das Bild selbst, und nicht der Stich von 1798, als Vorlage gedient hat. Die unmittelbare Vergleichung mit dem Stich ist allerdings noch nicht durchgeführt. Neuestens brachte die Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ eine Abbildung der Schale mit dem siegreichen Amor, die Eigentum Gottfried Eisslers in Wien ist. Der Eigentümer war so gütig, die Vorderseite des Tassenkopfes für mich nochmals photographieren zu lassen. Anbei die neue Abbildung.

Die Datierung der Tasse ergibt sich aus dem Jahresstempel, der wohl 1803 oder 1808, kaum 1805 zu lesen ist. Als Seriennummer wird von Eissler die Zahl 47 genannt.

Der Maler Herr ist Laurenz Herr, der im ersten Viertel des XIX. Jahrhunderts in Wien der Kleinmalerei oblag, derselbe der in F. H. Böckhs Nachschlagebuch von 1821 (Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache) verzeichnet steht als „Herr, Lorenz, Historien-Mahler in der k. k. Porzellan-Manufactur und Inhaber einer lithographischen Anstalt“. Dieser Herr wohnte „in der Alservorstadt Nr. 203“.

DER LINZER MINIATURMALER WOLFGANG JOSEF KADORIZI.

Die beigegebene Abbildung einer mäßig großen Deckfarbenmalerei von Wolfg. Josef Kadorizi hat für die Gemäldekunde mehrseitiges Interesse.

Die Darstellung in ihrer Mannigfaltigkeit mit allerlei Malgerät und Hausrat verdient Beachtung, und die Signatur und Datierung sagen uns, von wem die Dinge alle gemalt sind. „Wolfg: Joseph Kadorizi inv: et pinxit Lincij 1707“ steht auf der umgestürzten Wiege, die der klein gewachsene Maler als Schemel benützt. Er malt an einem großen Bilde, auf dem er einen etwas derben Scherz über ein Weib (ob über seines, ist nicht recht klar) in Formen gebracht hat. Das Weib, das es sogar mit dem Teufel aufnimmt, kann nur vom Tod gebändigt werden. An der Hinterwand hängen, wenig gepflegt, Bilder mit allerlei Fratzen, Stilleben, Landschaften und andere Dinge. Rechts im Bilde die ältliche Gattin, die beim Farbenreiben eingeschlummert ist. Das Bildchen gehört Herrn Emil Weinberger in Wien.

Der Name des Malers war bisher, soweit ich sehe, nahezu unbekannt. Herr Dr. Anton Heiser in Linz, der neben seinem ärztlichen Fach auch die bildenden Künste mit Begeisterung pflegt, hatte die große Freundlichkeit, mit Eifer nach den Spuren Kadorizis in Linz zu forschen. Er fand in den Steuerbüchern, daß Wolfg. Josef Kadorizi 1700 im Hause des bürgerlichen Malers Matth. Prechtler zu Linz wohnte und drei Gulden Steuer zahlte. Im Zusammenhang mit der Prechtlerschen Behausung wird der „Mitbürger und Miniaturmaler“ Wolfg. Josef Katoriza auch 1702 erwähnt. 1710 und 1730 ist er noch immer als Linzer Mitbürger und Miniaturmaler genannt. 1720 wird sein Erbe erwähnt im Zusammenhange mit einer Verpfändung von 1736. Dr. Heiser hat auch in den Sterberegistern der Stadtpfarre und in den Eheregistern nachgesucht; er ermittelte, daß Wolfg. Josef Catoriza am 4. Febrnar 1697 sich mit Eva Elisabeth Brechtlerin vermählte. Ich will sogleich an dieser Stelle Herrn



Das Atelier des Miniaturmalers. Deckfarbenmalerei von W. J. Kadorizi in der Sammlung Emil Weinberger in Wien.

Dr. Heiser für seine opferwilligen Nachforschungen bestens danken, denen es auch gelungen ist mehrere Guaschen im Linzer Kunsthandel aufzufinden, die im Stil mit den Fratzen auf unserem Bildchen merkwürdig übereinstimmen. Vielen Dank schulde ich auch dem Besitzer des abgebildeten kleinen Gemäldes für die photographische Nachbildung seines Bildchens und für die Erlaubnis zur Veröffentlichung. Die abgebildete Guaschmalerei auf Pergament wurde vor mehreren Jahren vom Onkel des gegenwärtigen Besitzers aus einem Konvolut ausgeschieden und dadurch vermutlich vor dem Untergange bewahrt.

ZU MAULPERTSCH.

Einige wenige kleine Monographien, viele zerstreute Notizen, wenig Abbildungen, das ist ungefähr der Stand der gegenwärtigen Literatur über die vielen süddeutschen Maler des XVIII. Jahrhundertes. Und doch wären manche Künstlergestalten unter ihnen, die gewiß eine erhöhte Beachtung verdienen würden. Durch die beigegebene Abbildung des riesigen Hochaltarblattes der Pfarrkirche am Rennweg in Wien möchte ich wieder einmal in aller Kürze die Aufmerksamkeit auf dessen Schöpfer Anton Maulpertsch lenken, von dem sich in österreichischen Kirchen überaus viele Arbeiten zerstreut finden. Im Buche von Georg Rieder: „Ignaz Parhammers und Franz Anton Marxers Leben und Wirken" (Wien 1872, S. 92, 146 und 241 ff.) sind reichliche Angaben darüber zu finden. Auf andere Literatur gehe ich diesmal nicht ein, obwohl mir reichliche Hinweise vorliegen*).

*) Auf eine riesige Himmelfahrt Mariä, ein Bild, das in der Literatur über Maulpertsch noch kaum erwähnt ist, machte mich vor Jahren Herr Prälat Dr. Friedrich Schneider in Mainz aufmerksam. Dieses Werk befindet sich in St. Emmeran zu Mainz.



Anton Maulpertsch: Mariä Geburt Hochaltarbild der Pfarrkirche am Rennweg in Wien.
(Nach einer Aufnahme von Viktor Angerer.)

Maulpertsch ist ein flotter, zumeist etwas sorgloser Zeichner, wußte aber seinen Gemälden, besonders den Fresken, bemerkenswerte Qualitäten durch kühnen Aufbau der Komposition, durch geschickte Lichtwirkung und kräftige Färbung zu verleihen.

NOTIZEN.

Professor E. Raehlmann machte unlängst „über ultramikroskopische Untersuchung von Farbstoffen und ihre physikalisch-physiologische Bedeutung“ vorläufige Angaben, die aus der „Ophthalmologischen Klinik“ (1903, Nr. 16) in den „Technischen Mitteilungen für Malerei“ (XXI. Jahr, Nr. 2) nachgedruckt sind. Das Ultramikroskop, noch ganz jung, das der Physiologie schon so viele wichtige Dienste geleistet hat, wird auch der Betrachtung einzelner Farbstoffe dienstbar gemacht. Raehlmanns vorläufige Veröffentlichung ist in dieser Beziehung von großem Interesse. Denn sie zeigt, daß bei manchen Mischungen Farbenkörnchen neben- und durcheinander liegen und trotzdem für unser Auge im großen eine Mischfarbe sehen lassen, wogegen bei anderen Gemengen nachzuweisen ist, daß neue chemische Verbindungen von anderer Farbe entstehen. Ultramarin und Chromgelb gemischt, gibt einen neuen Körper, dessen kleinste sichtbare Teilchen ein neuer Stoff sind, weder Ultramarin noch Chromgelb. In einer schwachen Mischung von Preußischblau mit Chromgelb sind aber beide Bestandteile im Ultramikroskop als getrennt zu unterscheiden.

Der holländische Architekt und Kunstgewerbler Th. Molkenboer wird in seiner Tätigkeit als Porträtmaler gewürdigt in „Deutsche Kunst und Dekoration“ vom Juli 1904.

Das Gemälde „Ein Lied“ von Ludwig von Zumbusch ist abgebildet in „Über Land und Meer“ (Ausgabe für Österreich-Ungarn, Nr. 42, Juli 1904). Ebendort Reproduktionen nach Charles Cottet, Jules Cayron, Jean Paul Laurens und Karl Seiler.

Über die „Elbier“, eine seit 1902 bestehende Künstlergruppe, schreiben H. Vollmar in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (XXXIX. Jahr, Heft X, Juli 1904) und Paul Schumann in der „Kunst für Alle“ (XIX. Jahr, Heft 22, 15. August 1904).

Das Lukasbild der Sammlung Emil Weinberger in Wien, das dem Ysenbrant zugeschrieben wird und von dem die Blätter für Gemäldekunde schon gehandelt haben, ist abgebildet in „The Burlington Magazine“ I, S. 327.

In der „Antiquitäten-Rundschau“ (Zeitschrift für Museen, Sammler und Antiquare, Berlin, 21. Juli 1904) schreibt V. von Lychdorff über die Sammlung Pachinger in Linz a. d. Donau.

Über das letzte Werk von Jean Paul Laurens berichtet L. Augé de Lassus im „Journal des arts“ vom 9. Juli 1904.

Von Romain Cazes, Ingres und ihrem Klassizismus handelt ein langer Artikel Henry Jouins im „Journal des arts“ vom 23. und 30. Juli.

AUS DER LITERATUR.

„Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen“, herausgegeben von Jos. Schönbrunner und Dr. J. Meder. Wien, Ferdinand Schenk. Fol., Band IX, Lieferung 7. Das vorliegende Heft reproduziert in vorzüglicher Weise Blätter aus dem Stockholmer Nationalmuseum, aus der Budapester Nationalsammlung und aus der Albertina.

Theodor Duret: „Whistler“, Paris, Floury 1904. Kl.-4°.

Mortimer Menpes: „Whistler, as I know him“, London A. und Ch. Black 1904. 4°.

L. Dimier: „Le portrait du XVIe siècle aux primitifs français“, Paris, Jean Schemit (52, Rue Lafitte) 1904. 8⁰.

„Rapport Annuel de l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers.“ Antwerpen, Imprimerie J. E. Buschmann, Rempart de la Porte du Rhin, 1904. 8⁰.

Anton Mayr: „Beziehungen des Augsburger Malers und Kupferstechers Gottfried Bernhard Göz zum Stifte Admont“ (Sonderabdruck aus den Jahresberichten des k. k. Karl-Ludwiggymnasiums in Wien 1903 und 1904), Verlag der genannten Schule. 8⁰.

Friedrich Linke: „Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik. Zur Belehrung über die chemisch-technischen Grundlagen der Malerei für Kunstschulen, Kunst- und Dekorationsmaler.“ Stuttgart, Paul Neff, 1904. 8⁰.

„Technische Mitteilungen für Malerei, Fachblatt und Publikationsorgan der Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik an der königl. technischen Hochschule in München.“ Leipzig, A. Försters Verlag.

Egon Heßling: „Dekorative und monumentale Malereien zeitgenössischer Meister, herausgegeben von Egon Heßling.“ 1. Reihe: 48 Tafeln in Lichtdruck. Fol. Leipzig, Baumgärtner. Enthält Werke von H. Prell, Fr. Gesellschap, Max Seliger, Max Koch, Artur Fitger, Anton v. Werner, Woldemar Friedrich, Eduard Ravel, Ferd. Keller, Albert Maignan und anderen. Die kurzen Erläuterungen deuten in einigen Fällen die Technik an, in der die abgebildeten Gemälde ausgeführt sind.

„Gazette des beaux arts, Courrier Européen de l'art et de la Curiosité.“ Paris, Rue Favart 8. — 565. und 566. Lieferung (Juli und August 1904), Enthält Aufsätze über die „Vièrge de Misèricorde“ des Enguerand Charonton und Pièrre Villate im Musée Condé vom Grafen Paul Durrieu, solche über die Pariser Ausstellungen (Primitifs français, die Salons, Monetausstellung), ferner Studien über Aved und Chardin, über einige impressionistische Bilder und anderes.

„Die Kunst für Alle“, herausgegeben von F. Schwartz. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., XIX. Jahr, Heft 21 und 22. Enthält Aufsätze über die erste Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in der Münchener Sezession, über die Wandfarbe in Bildergalerien, über den Neoimpressionismus, über Wörth und die Zügelschule, ferner Notizen über zahlreiche Ausstellungen und über neue Bücher.

TODESFÄLLE.

In London ist am 1. Juli der berühmte englische vielseitige Künstler George Frederick Watts gestorben, besonders als Maler bekannt. (Nach mehreren Tagesblättern und Kunstzeitschriften. Die Bl. f. G. kommen auf den Fall zurück.) — Am 4. Juli zu Ybbs der Historienmaler Rudolf Geyling (Neues Wiener Abendblatt vom 7. Juli 1904). — Am 5. Juli in Paris der Maler Joseph Blanc (Chronique des arts et de la curiosité, Nr. 26, S. 218). — Im Laufe des Juli zu Gent der Landschaftsmaler Cesar de Cock (Chronique des arts et de la curiosité Nr. 27, S. 228). — Im Laufe des Juli in Bad Nauheim der Landschaftsmaler Edmund Kanoldt, der begabte Stilist, ein Schüler Prellers (Die Kunst für Alle S. 506). — Im Laufe des August der englische Maler Frederick Goodall (Chronique des arts, S. 235). — Am 2. August verschied zu Hietzing bei Wien Frau Henriette Wiener v. Welten. Sie besaß beachtenswerte Bilder. Neben Werken von Angeli, Kiss, Schilcher und anderen Malern aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts sah man in ihren prächtigen Wohnräumen u. a. auch einen großen, vielleicht den größten erhaltenen Klaes Molenaer, einen Droochsloot gewöhnlicher Art und mehrere Bilder von Wutky. — Am 3. August zu Maissau in Niederösterreich der Oberstkämmerer Hugo, Graf von Abensperg und Traun, der seit 1897 in der hohen Würde, die er bekleidete, einen unverkennbar günstigen Einfluß auf die Entwicklung der Hofsammlungen ausgeübt hat. — Mitte August zu Rekawinkel der Wiener Auktionator, Münzensammler und Schätzmeister Heinrich Cubasch. (Neues Wiener Tagblatt, 14. August 1904).

BRIEFKASTEN.

Zahlreiche Fragen können erst im Laufe der nächsten Monate beantwortet werden.

Frl. J. M. in F. Ich kann Ihnen vorläufig als Züricher Meister der Portraitminiatur zwischen 1800 und 1830 nennen: Elisabeth Pfenninger (aus Zürich), Fridolin Ott (aus Bischofszell, Kanton St. Gallen) und Joh. Andr. Hirnschrot. Hirnschrot ist geborener Deutscher (aus Nürnberg) und mehr als Glasmaler, denn als Miniaturist bekannt.

Frau S. R, in W. Auf Ihre launige Zuschrift weiß ich keine ernsthafte Antwort zu finden. Höchstens könnte ich in gesteigertem Musikdramenstil erwidern: „Schlaf floh, Flöhe wachten. Flöhet ihr flott so flöhest du nicht.“ Die Noten bleiben weg, desgleichen die Dekorationsmalereien.

Herrn J. B. in R. Was Wien betrifft, so kann ich Ihnen jetzt neben den Vorräten bei den Kunsthändlern nur nennen die Verkaufsausstellung im Künstlerhause und die Sommerausstellung im Dorotheum (I. Dorotheergasse 17), deren Katalog im August versendet wurde. Gegen Ende August wird die Ausstellung des Künstlerbundes Hagen eröffnet.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 K 70 h = 1 M. 50 Pf.
Klischees von der „Graphischen Union“. Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. PANIGLG. 1.

1904. OKTOBER. Heft 6.



Das Galatheabild der Elisabetta Sirani. Sammlung Ludwig Wittgenstein in Wien. (Klischee der graphischen Union.) Abbildung zum Text auf Seite 51 (Heft III).

AUSGEWÄHLTE BILDER AUS WIENER SAMMLUNGEN.

(Gruppenbild von K. Renesse, Trecentistisches Altarwerk, Magdalena von Cereso in der Galerie Czernin. Rembrandt und M. Sweerts in der Galerie Harrach.)

Manche Großstädte, wie London, Paris, Wien, München, auch Berlin leiden eher an einem Zuviel von Bildern, als am Zuwenig. Sogar Fachleute erreichen in solchen Städten nur schwierig einen Überblick. Die meisten werden oft dazu

verleitet, die aufgespeicherten Schätze, so weit sie leicht zugänglich sind, rasch durchzusehen, weniges herauszustechen, das ihnen besonders nahe liegt, und dann wieder ihrer Wege zu gehen. Allerdings ist es auch eine Aufgabe, viel zu schwierig für einen Einzelnen, all die Tausende von Gemälden wirklich kritisch zu prüfen, die in den großen Museen und hunderten von privaten Sammlungen verwahrt werden, und die alljährlich in den Hauptstädten aus- und eingehen, in Ausstellungen, im Kunsthandel, all die Denkmäler alter Malerei von den altägyptischen Resten in langer Zeile bis herauf zu den Werken unserer Großväter und Väter. Und dann noch die Abertausende, die von den Lebenden geschaffen werden und unsere Aufmerksamkeit als bedeutsame Kulturerscheinung der Gegenwart in Anspruch nehmen. Einzelnes kommt dabei gewöhnlich zu kurz. Man hastet von Bild zu Bild. Die Blätter für Gemäldekunde versuchen es, an bestimmten Stellen Halt zu machen und dort selbst zu studieren oder fremde Forschung zum Studium anzuregen. Dies zur Einleitung für die folgenden Einzelstudien.

Ein äußerlicher Anlaß ist es, der mich gerade heute darauf führt, einige Gemälde aus Wiener Sammlungen zu besprechen. Im Laufe des Jahres hat die Firma J. Löwy zahlreiche neue Aufnahmen in den Wiener Galerien herstellen lassen, und ich meine den Dank vieler Kunstfreunde und Forscher zu verdienen, wenn ich auf die neuen Photos aufmerksam mache, die ohne Widerrede eine Erleichterung des vergleichenden Studiums bedeuten. Die photographische Nachbildung aus den Wiener Privatsammlungen war eine Zeitlang ins Stocken geraten, wonach nun eine neue Bewegung freundliche Aufnahme verdient. Verzeichnisse sollen in nächster Zeit ausgegeben werden.*) Einstweilen benützen die Blätter für Gemäldekunde nur einige der neuen Aufnahmen, um daran Bemerkungen über die nachgebildeten Gemälde zu knüpfen.

Eines der Hauptbilder in der gräflich Czerninschen Galerie ist die Leinwand von Konstantin Renesse, die (jetzt sichtbar) fünf Personen darstellt, von denen zwei musizieren, eine zeichnet und deren zwei übrige als Zuhörer, beziehungsweise Zuschauer aufgefaßt sind. Der Mittelgrund links ist dunkel. Dort mögen ehedem noch andere Figuren gestanden haben. Dieses durch geschickt behandeltes Helldunkel ausgezeichnete Werk hat lange als Rembrandt gegolten und wird unter diesem Namen 1821 als Bestandteil der Czerninschen Galerie erwähnt. „Musizierende Gesellschaft von Rembrandt“ heißt es in dem Nachschlagebuch von Franz Heinrich Böckh „Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache“ (1821, S. 295). Als Rembrandt steht es auch noch lange in den Katalogen und bei Perger in den Kunstschätzen von Wien (S. 87) verzeichnet. Vosmaer, der Rembrandtforscher, erbrachte aber den Beweis, daß man es mit einer Arbeit nicht Rembrandts, sondern des Konstantin Renesse zu tun hat. Er schreibt darüber:

„Je possède un dessin de A. Schouman, daté 1782 et représentant le portrait d'un jeune peintre traçant une esquisse sur une grande feuille. Sous cette pièce curieuse, Schouman a écrit: „Dit geteekent uijt een groot familjestuk van 7 feguren. Con . . . A. S . . . . Renessen 1651 denke dit pourtret van de schilder is. Was in de manier van Rembrandt.“ Ce qui signifie qu'il a copié ce portrait d'après un grand tableau de famille avec sept figures peint par Renesse en 1651 dans la manière

*) Schon heute sei auf eine Reihe von Postkarten aufmerksam gemacht, die in gelungener Weise die beliebtesten Bilder der Wiener Akademie wiedergeben.



Konstantin Renesse: Gruppenbild. Wien, Galerie Czernin (Aufnahme und Klischee von J. Löwy).

de Rembrandt, et qu'il pense que c'est l'image du peintre. J'ai eu le plaisir de retrouver ce tableau. C'est la Famille faisant de la musique, dans la collection Czernin à Vienne, où il est attribué à Rembrandt. En effet la peinture ressemble à celle du maître, sans en avoir la vigueur. Mais elle nous montre Renesse comme un très-bon peintre de portraits."*)

Vosmaer stellte also fest, daß eine Zeichnung nach Renesse und das Wiener Bild zusammengehören. In dem Zeichner vermuten er und seine Quelle das Selbstbildnis des Künstlers. Auf die Anzahl der dargestellten Figuren geht er nicht ein. Wenn in der alten Nachricht sieben Figuren erwähnt werden, auf dem Bilde aber nur fünf sichtbar sind, so würde das allerdings befremden, dürfte man nicht in dem trüb gewordenen Mittelgrunde links, der ohnedies wie eine unmotivierte Lücke in der Komposition wirkt, noch weitere, etwa zwei Figuren voraussetzen. Ich wage geradewegs die Vermutung, daß diese zwei Figuren beim Pettenkofern des Bildes zum Vorschein kommen werden. Der Firnis ist weit und breit trübe geworden und feinrissig zersprungen. Es ist gar nicht ausgeschlossen, daß auf dem Gemälde auch noch eine Signatur und die Jahreszahl 1651 gefunden werde, von der in der alten Quelle (Schouman) die Rede ist. Eine weitere Mitteilung Vosmaers bezieht sich auf Renesses Verhältnis zu Rembrandt. Durch einen Vermerk auf einer Zeichnung von Renesse ist es klar geworden, daß Renesse bei Rembrandt gelernt hat. Am 1. Oktober 1649 war Renesse zum zweiten Male bei Rembrandt gewesen.**) Renesses Radierungen und das Bild bei Czernin bestätigen diesen Zusammenhang aufs deutlichste.*)

Nach den vorhandenen sicheren Werken — es sind einige Radierungen und das Bild der Czerningalerie — lassen sich wohl einige Rückschlüsse wagen. Ich habe danach auch einige Bilder auf unseren Renesse bezogen, die bald diesen, bald jenen Zug mit dem sicheren Material gemein haben. Die Handform, die Art der Falten lassen mich bei einem Gemälde der Galerie in Hermannstadt an Renesse denken. Darauf ist eine Dame am Klavier oder Spinett dargestellt. Die Pinselführung ist kräftiger als auf dem Czerninbilde.**) Die Art, einige Hände zu beleuchten, wie sie auf dem Czerninbilde vorkommt, nämlich eine Art, das Durchscheinen weichen Sonnenlichtes anzudeuten, kehrt wieder an einem Bildnis der Sammlung Stummer in Wien.***) Dasselbe Merkmal und Ähnlichkeiten, die ich nicht genau notiert habe, veranlaßten mich, ein Konzert

---

*) „Rembrandt", 2. Aufl., S. 296.

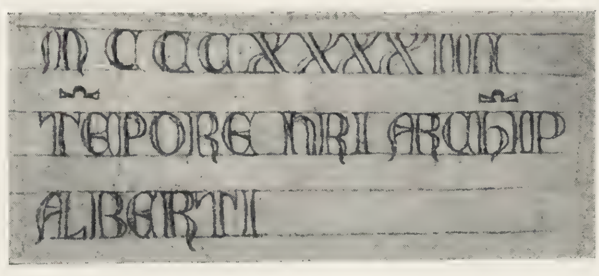
**) Die wichtigsten Daten zum Leben des Renesse sind nach E. W. Moes durch De Groot zusammengestellt in „Oud Holland", XIII, S. 51. Danach hieß der Künstler Constantijn Daniel à Renesse. Er ist am 18. September 1626 geboren, wurde am 25. August 1653 Sekretär zu Eindhoven, vermählte sich am 29. April 1654 zu Breda mit Christiana Drabbe und starb am 12. September 1680 zu Eindhoven. Ein Bildnis wird namhaft gemacht bei E. W. Moes in der „Iconographia Batava" unter Nr. 6328.

*) Zu den Radierungen des Renesse: Naglers, Füßlis und C. A. Kramms Künstlerlexika, Repertorium für Kunstwissenschaft, IV, 250 (Wessely), Friedrich Bartesch: Die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek, S. 227, D. Rovinski „L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt", (1894) Sp. 75 f. — Auf Zeichnungen von Renesse machte Bredius aufmerksam in „Nederlandschen Kunstbode", II, 375. Einige Bemerkungen zu Renesse auch in Lebruns „Galerie des peintres flamands etc.", II, S. 20.

**) Nr. 25 des neuen Kataloges von 1901. Ein Lichtdruck danach bei M. Csaki „Brukentalsche Gemäldegalerie, 1803 bis 1903."

***) „Verzeichnis der Gemälde im Besitze der Frau Baronin Auguste Stummer von Tavarnok" (1895), Nr. 151.

dreier Kinder in der Braunschweiger Galerie als Renesses Werk anzusprechen.*) Die Benennung G. Honthorst, die mit dem Bilde selbst noch aus Salzdahlum herüber gekommen ist, läßt sich gewiß nicht halten. In diese Nähe gehört wohl auch ein Bild der neueren Sammlung Friedrich Schütz in Wien. In der Utrechter Ausstellung von 1894 war ein Bildnis dem Renesse zugeschrieben, das ich bisher nicht selbst gesehen habe.**) Nr. 180 der Raczynskischen Galerie, früher in Berlin, jetzt in Posen, wäre auf Renesse zu prüfen (Dame und Knabe). Auch bei einem angeblichen N. Maes der Auktion Schönlank (Nr. 111) möchte ich eine Vergleichung mit Renesse anregen.***) Doch keine weiteren Vermutungen. Halten wir uns an das sichere Bild der Czerningalerie.†)



Willkommen dürften auch die neuen photographischen Aufnahmen (eine Gesamtansicht und einzelne Teile) nach dem großen italienischen Altarwerk aus dem Jahre 1344 in der Czerningalerie sein, nach einem Werk, das den Kunstgelehrten einiges Kopfzerbrechen macht. Bisher ist es zwar in Katalogen und Baedeckern wiederholt erwähnt; auch ist es als gute Leistung aus dem mittleren Trecento längst erkannt worden; aber noch nirgends hat man es in ausgiebiger Weise besprochen. Gewiß ist eine wissenschaftliche Bearbeitung dieser zusammengesetzten Tafel mit 24 Einzelgemälden und acht dekorativen Rundbildern eine weitläufige Sache, und ich schrecke vor der Mühe zurück, die ganze Bearbeitung selbst auszuführen. Immerhin kann ich behaupten, daß in den folgenden Zeilen mehr geboten wird, als bisher über das Werk zusammengestellt worden ist.

Wie schon angedeutet, ist das Altarwerk, die Pala, mit 1344 datiert. Die Inschrift, etwa auf halbe Größe gebracht, wird anbei nach photographischer Aufnahme wiedergegeben. Sie ist in den weißen Grund eingegraben und trotz der erneuerten Vergoldung des Grundes noch vorzüglich leserlich, ebenso in den lateinischen Zahlzeichen, wie in der näheren Bestimmung, die gleich der Jahreszahl in gotischen Majuskeln hingeschrieben ist. Wir erfahren also daraus das Jahr der Vollendung 1344 und den Namen Albertus eines damals lebenden Kirchenoberen. „Te(m)pore n(ost)ri archi(e)p(iscopi) Alberti“ heißt es, wenn anders die un-

*) Mitten ein Knabe mit Flöte, beiderseits je ein Mädchen. Neue Nummer 661. — Ist ziemlich derb behandelt, wie das Bild in Hermannstadt.

**) Über dieses Bild vergl. den Ausstellungskatalog (Nr. 420), ferner A. Bredius im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, Bd. XVII, Heft 5 und De Groot in „Oud Holland“, XIII, 50f.

***) Das Bild bei Raczynski ist mir aus eigener Anschauung bekannt, nicht so das Stück der Schönlankschen Versteigerung, das ich nur aus einem Lichtdruck kenne.

†) Vor Jahren veranlaßte ich eine Aufnahme des Gemäldes, die nicht gelang. Der neuerliche Versuch ist besser geglückt. Auf dieses Bild beziehen sich einige Stellen in meinen Feuilletons über die Czerningalerie in der „Wiener Zeitung“ vom 15. April 1892 und in der „Neuen Freien Presse“ vom 24. Februar 1903. — Das Gemälde sitzt auf Leinwand und mißt 1·74 zu 1·52 m.

gewöhnliche Kürzung p als episcopi aufzulösen ist. Es hieße dann: Zur Zeit unseres Erzbischofes Albert. Man hat gelegentlich an Padua als Entstehungsort der großen Pala bei Czernin gedacht. Die neueren Kataloge verzeichnen



Mittelbild aus dem Giottesken Altarwerk in der gräflich Czerninschen Galerie in Wien (Aufnahme und Klischee von J. Löwy in Wien).

das Altarwerk als florentinische Arbeit. Und in der Tat ist eine große Ähnlichkeit mit Florentiner Malereien um 1350 nicht zu verkennen. Damit ist freilich noch nicht gesagt, daß der Künstler Florentiner gewesen sein, und daß er die Arbeit für Florenz geliefert haben muß. Florenz dürfte im Gegenteil auszuschließen sein, da es 1344 noch keinen Erzbischof hatte, ein Umstand, auf den mich Professor Heinrich Brockhaus freundlichst aufmerksam machte. Dabei setze ich immer voraus, daß die Kürzung in der Inschrift wirklich Archiepiscopus bedeutet.*)

Eine Bestimmung der Örtlichkeit ist also bisher mißglückt. Auch die bisherigen Versuche, den Meisternamen zu ermitteln, waren erfolglos. Waagen**) nannte den Giusto di Padova, indem er sich an eine signierte Krönung der Maria erinnerte, die er in London gesehen hatte. Abgesehen davon, daß die Jahreszahl 1344 ein sehr frühes Datum für Giusto di Padova wäre, ist auch die stilistische Übereinstimmung nicht überzeugend***), so sehr auch ein naher ikonographischer Zusammenhang zwi-

*) Immerhin möglich, aber nicht wahrscheinlich, wäre auch eine Auflösung in Archipresbyter, aber bei der so schwankenden Abkürzung von Archiepiscopus wird wohl eine verwilderte Schreibung dieses Wortes anzunehmen sein. Das Anfangs-E des Episcopus fehlt allerdings selten; freilich verzeichnet J. L. Walther auch einmal archi (mit Querstrich durch die Oberlänge des h) als eine Kürzung für Archiepiscopus im XIII. Jahrhundert. In diesem Falle fehlt sogar das ganze Wort Episcopus und kann nur durch den Zusammenhang erschlossen werden. — Den Erzbischof, vielleicht auch Archipresbyter, Albertus habe ich noch nicht ermittelt. In Bologna (nicht aber in Padua) gab es von 1332 bis 1340 einen Bischof (nicht Erzbischof) Albertus. Das hilft uns aber nicht aus der Klemme. 1344 war in Bologna schon Beltraminus Bischof. (Nach Ughelli: Italia sacra II, 24.) Die Annahme, das Werk sei unter Albertus bestellt und unter Beltraminus vollendet, dann aber mit einer verworrenen Inschrift versehen worden, wäre doch etwas gewaltsam.

**) In: „Die vornehmsten Kunstwerke von Wien", I, S. 302.

***) Gegen die Benennung Giusto di Padova äußerte sich auch Julius von Schlosser im „Jahrbuch der Kunstsammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses", XVII, S. 16. Vergl. auch Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der Italienischen Malerei (deutsch von Jordan), V, 313. — Der Giusto di Padova, der jetzt in der Londoner Galerie hängt, ist schon 1841 im „Kunstblatt" (Nr. 36) besprochen, als er noch bei Öttingen-Wallerstein gewesen. Über die Herkunft vergl. die Londoner Kataloge.

schen beiden Darstellungen besteht. Das Bild, das Waagen meint, ist seither in die Londoner National Gallery gelangt und photographisch nachgebildet worden. Die Haltung und Anordnung der Hauptfiguren ist auf beiden Bildern sehr verwandt. Das ist aber Giotteske Überlieferung, und es fällt nicht schwer, sogleich in der Nationalgalerie zu London selbst ein Giotteskes Bild zu finden, das in bezug auf die Darstellung ganz enge mit der Krönung Mariens auf dem Altarwerk in Wien zusammenhängt. Ich meine das Bild Nr. 568, auf dem zwar die Hauptfiguren etwas anders bewegt sind, als auf dem Wiener Bilde, das aber unten, gleich dem Czerninbilde, kniende musizierende Engel aufzuweisen hat. Weitere ähnliche Fälle wären leicht zu finden, z. B. bei Bernardo Daddi und anderen Trecentisten. Man weiß es, daß die Maler aus Giottos Schule über ganz Italien verbreitet waren und die neue Malweise auch in viele Orte trugen, wo sie nicht gewachsen war. Um so schwieriger die Zuweisung ihrer Werke an bestimmte Örtlichkeiten, wenn einmal jede sichere Überlieferung abgerissen ist. So liegt die Sache auch hier. Waagen läßt das Wiener Altarwerk aus einem Kloster in der Nähe von Padua stammen. Ich fürchte, daß es sich dabei um eine geratene und nicht gewußte Herkunft handelt. Freilich kann ich den Gegenbeweis gegen Waagens Behauptung nicht erbringen, etwa damit, daß ich in der Paduaner Ortsliteratur dieses Werk nicht erwähnt gefunden habe, aber ich mache auf folgendes aufmerksam: warum übersieht Waagen die nähere Herkunft aus der Wiener Sammlung Josef Daniel Böhm, um statt dessen eine Angabe zu machen, für die er keine Quelle nennt. Die Herkunft aus Böhms Sammlung ist mit Sicherheit nachweisbar. Der Medailleur Josef Daniel Böhm hatte mit Geschick und vielen Kenntnissen zahlreiche gute Italiener, Deutsche, Niederländer, Spanier zusammengebracht. Um 1850 gehörte seine Sammlung zu den bedeutendsten in Wien. Daß sie 1865 versteigert wurde, ist allbekannt, weniger der vorhergehende fortwährende Wechsel im Bestande seiner Sammlung. Dies und das wurde vorteilhaft verkauft, um etwas zu erwerben, das gerade die Kauflust besonders reizte. So trennte sich denn Böhm auch gegen 1846 von dem großen Giottesken Altarwerk, dessen Eintritt in die Galerie Czernin sich einigermaßen zeitlich bestimmen läßt. In der Inventur der Czerninschen Bilder von 1845 kommt es noch nicht vor. Dann aber, bald darauf bekam man im „Kunstblatt" von 1846 (S. 28) zu lesen: „Wien. Der Kustos Engert am Belvedere restauriert ein vortreffliches Bild aus der Schule Giottos vom Jahre 1344, welches in die gewählte Galerie des Grafen Czernin gehört." Die Herkunft aus Böhms Sammlung wird durch R. v. Eitelberger in den „Österreichischen Blättern für Literatur, Kunst, Geschichte, Geographie, Statistik und Naturkunde", IV (1847), S. 1015 f. mitgeteilt. Eitelberger spricht von dem kleinen Benozzo Gozzoli (das Bild ist jetzt in der kaiserlichen Galerie zu Wien), dann von Dürers kleinem Krucifixus (dieser hängt seit lange in der Dresdener Galerie) und von anderen Gemälden der Sammlung Böhm, als deren Bestandteil er auch das Giotteske Altarwerk von 1344 beschreibt. Und dazu merkt er an: „Jetzt in der Galerie Czernin." Diese Angelegenheit kann damit als erledigt gelten. Ob Böhm das Altarwerk aus dem Paduanischen nach Wien gezogen hat, vermag ich nicht zu sagen.

Ich mache noch einige beschreibende Angaben, die sich auf den Erhaltungszustand und auf die Technik

beziehen. Wo die alten Farbenschichten gut erhalten sind, weisen sie mit überzeugender Deutlichkeit auf die alte Temperatechnik hin, die bei den Giottesken im Gebrauche war, und die ein Enkelschüler des Giotto, Cennino Cennini ziemlich umständlich geschildert hat. Das Mittelbild mit der Krönung Mariens ist stark mit Ölfarbe übergangen. Engerts Spuren! Besser zu erkennen als dort, ist die alte Technik an einigen Seitenbildern, z. B. ganz links an dem Kompartiment mit dem Judaskuß. An diesem kleineren Bilde sind z. B. das rosa Kleid des Christus, das grünliche Gewand des Malchus, der gelbe Mantel des Petrus so gut erhalten, daß man die Strichelung der alten Malweise gut erkennen kann. Ganz links finden sich ausgedehnte Übermalungen, kleine Deckungen an vielen Stellen. Die Musterung des Goldgrundes ist eingegraben, nicht mit Stanzen hergestellt. In den Nimben begegnet uns das mittelalterliche Opus punctile, eine Anreihung von kleinen Dellen, die mit dem Punzen eingeschlagen sind. In unserer Abbildung möge man sich Christi und Mariens Mäntel ultramarinblau vorstellen. Das unter dem Mantel liegende Kleid ist bei Christus rosa, bei Maria weiß. Die Engelchen unten sind weiß gekleidet.

Das ganze Altarwerk zeigt beiderseits des Mittelbildes je drei Reihen von Darstellungen aus dem Leben Christi übereinander. Jederseits sechs oben halbrunde Bilder in drei Paaren. In der Bekrönung sind symmetrisch an ein Mittelstück mit dem Gekreuzigten zehn kleine Tafeln angereiht, deren oberer Abschluß mannigfach gestaltet ist. Im Rahmen symmetrisch verteilt acht Rundbildchen mit Halbfiguren von Heiligen.

Noch erwähne ich unter den neuen Aufnahmen die nach der Magdalena des Matheo Cereço (auch Zereço) in der gräflich Czerninschen Galerie. (Anbei ein kleiner Netzdruck.) Im Mauritshuis des Haag befindet sich nahezu dieselbe Darstellung, was sich nach einer der zahlreichen Abbildungen des Haager Bildes leicht feststellen läßt. Ich halte beide Magdalenenbilder für echte Werke des Cereço, und das für gute und frische. Beide sind signiert. Die Signatur des Haager Bildes ist mehr verschnörkelt und seine Jahreszahl bleibt in der letzten Ziffer unklar. Auf dem Bilde bei Czernin steht:

Matheo ʒereço f
anno 1668

in hellen ockerfarbigen Zügen rechts unter dem Schädel. Die Unterlänge des z zieht sich durch die 8 herunter. Durch das M ist ein wellig geformter Strich gezogen, der mit dem ersten stark gebauchten Strich des M ein großes D zu bilden scheint.

An der Magdalena wird niemand die rotgeweinte Oberwange und den



Cereço: Magdalena in der Galerie Czernin (Aufnahme und Klischee von J. Löwy).



Rembrandt: Betender Greis in der Galerie Harrach (Aufnahme und Klischee von J. Löwy).

rötlichen Ton der Nase übersehen. Das blonde üppige Haar fällt auf. Das grauliche Überkleid ist bis zur Körpermitte hinabgesunken und schließt sich in seiner Tonart vortrefflich an die düstere Stimmung in der Landschaft an. Vor solchen Bildern, die ebenso künstlerisch bedeutend sind, wie sie auch dem religiösen Gefühl durch getreuen Ausdruck leidenschaftlicher Reue Rechnung tragen, versteht man es wohl, wie Cereço trotz kurzer Lebenszeit bei seinen fanatisch

gläubigen Landsleuten zu hohem Ruf gelangen konnte. C. Justi hebt mit Recht die Farbenkraft des Cereço hervor. Die Magdalena der Czernin-Galerie*) ist wiederholt in der Literatur erwähnt, u. a. auch bei Waagen und in Woltmanns und Woermanns Geschichte der Malerei (III, 278). Ein gutes Bild des Meisters, das zu wenig beachtet wird, ist die Halbfigur des Dornengekrönten in der Budapester Galerie (Pigmentdruck von Braun, Clement & Cie., Nr. 22.573).

Seit ungefähr zwei Jahren, seitdem das Bild geputzt und an einen guten Platz gehängt worden ist, wird der Rembrandt in der Galerie Harrach von den meisten Besuchern bemerkt, von vielen bewundert. Ehedem, obwohl als Rembrandt mit Vorbehalt katalogisiert (es steht in den Verzeichnissen von 1889 und 1897 als Nr. 218), ist es wenig beachtet worden. Meines Wissens war es Dr. De Groot, der die Anregung gab, das wertvolle Bild reinigen zu lassen. Es kam zum jüngeren Hauser nach Berlin. Dort sah ich es, als es schon aufgehellt war, um die Mitte des Juni 1902. Es zeigte Reste der Rembrandt-Signatur. Eine Jahreszahl war nicht zu entdecken. Indes wird es durch die sehr breite, nahezu fahrige Behandlung in die letzten Jahre des großen Meisters gewiesen. Man erinnert sich dabei wohl an die Weise des Rembrandtschen Homers im Besitze von Bredius und an die späten Eigenbildnisse. Wir haben es mit keinem glänzenden, prächtigen Bilde zu tun. Keine farbigen Gewänder, kein Goldschmuck, keine Vogelfeder, die etwa aus dem Helldunkel hervorglitzern, herausleuchten würden, wie auf manchen frischen Arbeiten aus des Künstlers besseren Tagen. Vielmehr ists ein melancholisch gestimmtes Bild, an dem ein förmliches Schwelgen in graulichen, bräunlichen Tönen auffällt. Die Lichtführung ist wohl für die meisten Beschauer fesselnd und erweist sich als echt Rembrandtisch. Ich zweifle überhaupt nicht an der Echtheit des Bildes, wogegen ich schon lange an dem, als Rembrandt geführten weiblichen Bildnis von 1642 irre geworden bin. Deshalb nahm ich den betenden Mann oben auch als den (einzigen) Rembrandt der Galerie Harrach.

*) Das Gemälde sitzt auf Leinwand und mißt 1·42 m in der Höhe, 1·26 m in der Breite. Rötliche Grundierung.

Michiel Sweerts, auch Swarts geschrieben und Cavaliere genannt, ist der Meister des Bildes mit den drei kartenspielenden Jungen in der Galerie Harrach, das nun noch abgebildet wird. Irgendwie abschließende Ergebnisse über den genannten Maler kann ich heute nicht bieten. Was ich vor zehn Jahren über den Künstler zu sagen wußte, steht im „Verzeichnis der Gemälde im gräflich Schönborn-Wiesentheidschen Besitze“ (S. 180 f.). Später habe ich noch manches von der Hand des M. Sweerts kennen gelernt und einiges aus der neueren Literatur festgehalten. Die Radierungen des Künstlers sind beachtenswert und zeigen in ihrer Art dieselbe weiche Behandlung der Formen, die auf seinen Gemälden angetroffen wird.*) Seinen Bildern dürfte Bayersdorfer zuerst nachgegangen sein. 1881 spätestens interessierte ihn die Sache. Damals fragte er mich brieflich um einige Züge des Bildes bei Harrach, das damals noch als „Unbekannt“ im Grußschen Katalog geführt wurde (alte Nummer 161,

*) Zu den Radierungen vergl. A. Bartsch: „Peintre-graveur“, IV, S. 418, Weigls „Supplement“, I, Fr. Bartsch: „Die Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek“, S. 226, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, IV, S. 258. Nach ihm ist geschabt das Bildnis Lingelbachs, das aus dem Dresdener Kabinet 1894

neue 59). Meine Antwort mag etwas unbeholfen ausgefallen sein, da ich nicht wußte, um welchen Künstler es sich handelte. Nach der Herausgabe Bayersdorferscher Briefe, die vor etwa zwei Jahren erfolgt ist, schließe ich nun, daß Bayersdorfer schon damals den Spuren des Michiel Sweerts gefolgt ist. Denn er schreibt im November 1882 (an Scheibler) schon davon, daß er über den Künstler manches gefunden hat.*) Holländische Forscher bemächtigten sich dann der Angelegenheit und Bredius hat wesentliche Funde gemacht. Dr. W. Martin kündigt für „Oud Holland" eine Monographie an über Michiel Sweerts, der vor kurzem in derselben Zeitschrift (Bd. XIX, S. 137 f.) auch von De Groot in aller Kürze behandelt worden ist. Ich gehe unter diesen Umständen nicht weiter auf den Künstler ein, sondern weise nur darauf hin, daß sich die Benennung des Bildes in der gräflich Harrachschen Galerie auf die gut gefestete Diagnose eines ganz ähnlichen Bildes in der Münchener Pinakothek stützt.*) Aus der Galerie in Magdeburg habe ich ein Werk des M. Sweerts notiert, das drei junge Leute beim Frühstück darstellt. Ein signiertes Bild wird im Repertorium für Kunstwissenschaft (XX, 1897, S. 252) erwähnt als Bestandteil einer Versteigerung bei Christie in London. Bredius hält, wie ich meine mit Recht, ein Bild-



M. Sweerts: Sittenbild. Galerie Harrach in Wien (Aufnahme und Klischee von J. Löwy).

in Wien ausgestellt war (Katalog der Wiener Schabkunstausstellung Nr. 33 mit Hinweis auf Laborde und Le Blanc).

*) Vergl. Mackowsky, Pauli und Weigand „Adolph Bayersdorfers Leben und Schriften" (1902, S. 425 f. Hinweise auf Kramm und Bertolotti).

*) Vergl. hierüber die Bemerkungen im „Münchener Katalog", S. 83 f. Das Bild in der alten Pinakothek ist mit denselben Menschentypen komponiert, wie das Wiener. Die Darstellung ist eine andere.

nis in der Hermannstädter Galerie (Nr. 995) für eine Arbeit des Sweerts (hierzu auch das erwähnte Repertorium XXIV).

Wenden wir uns nochmals dem Bilde der Galerie Harrach zu, so merken wir zwar, daß es einmal durch Restaurierungen, beziehungsweise durch zu scharfes Putzen stellenweise gelitten hat, aber immerhin zu den leidlich erhaltenen Arbeiten des Meisters gehört. Die ursprünglichen Farben sind wohl zusammengestimmt. Der Junge, der mitten im Bilde zu sehen ist, wurde vom Künstler in grauliche Kleider gesteckt. Der Spieler links trägt einen hell ziegelroten Anzug und eine anders getonte rote Mütze. Die Kleidung des rechts sitzenden ist gelblich. Sein Barett weist hellblaue Töne auf.

Von anderen Bildern aus Wiener Galerien, auch aus den Sammlungen Czernin und Harrach, soll bei nächster Gelegenheit gesprochen werden.



Aus dem Schwindblatte der Sammlung Figdor. A.

ZEICHNUNGEN SCHWINDS ZUR SCHÖNEN LAU VON MÖRIKE.

Im Jahre 1868 zwischen dem Ende des März und dem 22. Mai sind Schwinds Zeichnungen zur Fee Lau entstanden. Darüber wird man sich aus den Briefen klar, die der Maler in jener Zeit an Freund Mörike, den Dichter der Historie von der Schönen Lau geschrieben hat. Der Poet und der bildende Künstler waren schon lange innig befreundet

gewesen. Verstanden sie sich doch einander als Menschen und als Künstler. Baechtold, dem man die Herausgabe ihres Briefwechsels verdankt und der sich in das Wesen beider Männer liebevoll versenkt hat, schreibt über die innerliche Verwandtschaft ihrer Naturen: „Beide begegneten sich in der Freude an der Romantik, in der tiefsten Zurückgezogenheit in die Wunderwelt der Phantasie, in der Vorliebe für das Märchen, für das Belauschen der Natur, kurz für alles, was lieblich ist und wohllautet.“ *)

Die meisten Freunde Schwinds und Mörikes dürften diesem Ausspruch beistimmen, und es reizt sie wohl auch ein Blatt von Schwinds Hand kennen zu lernen, das durch eine köstliche, wenngleich in Prosa geschriebene Dichtung Mörikes angeregt ist, durch „die Hi-



Aus dem Schwindblatte der Sammlung Figdor. B.

*) Der „Briefwechsel zwischen Moritz von Schwind und Eduard Mörike, mitgeteilt von J. Baechtold“ ist zuerst in der Zeitschrift für bildende Kunst (Neue Folge, Bd. I) erschienen und dann in einer neuen Ausgabe im „Verlag des literarischen Jahresberichtes, Artur Seemann“, 1890. Die Briefe, die uns hier besonders angehen, stehen auf S. 57, 59 und 62 ff. Im Briefe vom 30. März 1868 spricht Schwind von der „schönen malerischen Aufgabe“, die „Fee Lau“ zu komponieren. Am 12. Mai wird mitgeteilt, daß er sich mit sechs Blättern zur Lau beschäftigt. Am 22. Mai 1868 kann die Vollendung von acht Blättern gemeldet werden.

storie von der schönen Lau". Schwind hat mehrere Studienblätter dazu gezeichnet und sieben oder acht fertige Kompositionen geliefert. Sieben sind nach des Künstlers Tod von Julius Naue gestochen. Mehrere davon sind im Fr. Haakschen Schwindbuch veröffentlicht. Zwei Blätter waren jüngst in Berlin ausgestellt.



Aus dem Schwindblatte der Sammlung Figdor. C.

Die Federzeichnung, die anbei auf mehrere Stücke verteilt, nachgebildet wird, ist noch nicht veröffentlicht und noch nicht ausgestellt gewesen. Sie bildet einen Bestandteil der reichen Sammlung Figdor, die uns noch wiederholt Stoff zu Gemäldestudien bieten wird. Die Schwindsche Zeichnung betrifft das zweite und dritte Bild der Ilustrationen, wie sie 1873 durch Naues Radierungen bekannt geworden sind.*)

Die „Historie von der schönen Lau" ist aber in aller Kürze die. Ein alter Donaunix am Schwarzen Meer hatte seine Frau verbannt, da sie ihm keine lebenden Kinder schenkte. Sie war eine traurige, sinnierende Frau, und man hatte ihr geweissagt, sie werde erst dann eines lebenden Kindes genesen, wenn sie fünfmal gelacht hätte. Dies zu erreichen gab sie sich alle Mühe. Sie ging unter Menschen, und das erste Mal lachte sie,

*) Stuttgart, G. J. Göschen. Kl.-Folio.

als sie von Iutta, der Wirtstochter, am Fuß gekitzelt wurde. Seyssolfin, die dicke Wirtin, hatte Lau eingeladen, ihr Haus zu besuchen, und das heitere Kind Iutta leiht der Fee ihre Kleider und bringt sie beim Ankleiden zum Lachen.

Die Figuren rechts oben auf dem Blatte der Sammlung Figdor sind drei Studien zur Lau, die angekleidet wird. Dabei sieht man auch Iuttas Kopf.

Das zweite Mal lachte Lau, als sie ein Kindlein sah mit einem Apfel in der Hand und auf einem runden Stühlchen sitzend „von guter Ulmer Hafnerarbeit“. Als sie merkte, was das soll, lachte sie zum zweiten Male. Diese Szene, von Mörike humorvoll geschildert, ist es, auf die sich die Figuren links, unten und rechts auf dem Blatt der Sammlung Figdor beziehen. Die zweimal wiederholte stehende Figur, die sich vorneigt, ist Lau. Die Kinderfigur erklärt sich selbst.

Verglichen mit der fertigen Komposition erweisen sich die vorliegenden Figuren als Skizzen, als vermutlich erste Entwürfe, an denen noch manches geändert wurde. Die Figur der Lau, die bekleidet wird, hat schließlich viel mehr Kraft in den Linien erhalten, als in den ersten Ansätzen. Noch hatte der Künstler nicht die Stellung gefunden, die er dieser Figur in der ganzen Komposition zu geben hätte. Die Nachbildungen geben Schwinds Zeichnung in der Größe des Originalblattes wieder. Doch sind die Figuren, wie schon angedeutet, auf drei Klischees verteilt. A reicht von rechts oben bis über die Mitte des Blattes nach links. B nimmt in mittlerer Blatthöhe etwa die linke Hälfte der Fläche ein. C füllt die rechte untere Hälfte. Die Klischees sind von der „Graphischen Union“ angefertigt.

EINE REIHE VON JAHRESZEITEN-BILDERN DES LUKAS VAN VALCKENBORCH.

Im herzoglichen Residenzschloß zu Altenburg in Sachsen fand ich zwei große Breitbilder mit Marktszenen, die beide mit dem Monogramm des Lukas van Valckenborch und der Jahreszahl 1595 darüber versehen sind: „1595 L V V“. Beide Bilder, gleich groß, (Br. 1·95, H. 1·25), zeigen nur wenige Figuren im Vordergrunde und diese sind etwa in halber Lebensgröße gehalten.

Auf einem der Bilder ist eine Blumenverkäuferin dargestellt. Links in der Ferne sind die Schelde und die Stadt Antwerpen zu sehen. Rechts in dunkler Schrift die angegebene Datierung und darunter das Monogramm.

Das andere Bild führt uns einen Fischmarkt im Winter vor. Es schneit. Links Datierung und Handzeichen. Derbe Malerei auf nicht allzu feiner Leinwand, wie beim ersten Bilde.

Die erwähnten Stücke gehören ohne Zweifel zu einer Reihe von Jahreszeitenbildern, und wir dürfen die zwei Darstellungen im Altenburger Residenzschloß für Allegorien des Frühlings und des Winters ansehen. Zu finden bleiben noch der Sommer und der Herbst. Den Sommer vermute ich in einer französischen Sammlung, der ich aus mehreren Gründen jetzt nicht beikommen kann; den Herbst fand ich in der Sammlung Twietmeyer zu Leipzig, wo er als Werk des Joachim Benkelaer geführt wurde. Auf diesem dritten nachweisbaren Stück der Reihe ist ein Markt von Obst und Gemüse dargestellt. Im Vordergrund drei Personen in etwa halber Lebensgröße. Der Rahmen ist ein wenig kleiner als bei den Bildern in Altenburg, doch sieht man deutlich, daß er breite Stücke vom Bilde verdeckt. So überschneidet der Rahmen z. B. unten einen gelben Strohhut, der auf dem Boden liegt nahezu in der Mitte. Nach der Kompositionsweise der alten Maler um 1600 muß man notwendigerweise nach unten hin noch ein Stück Bild voraussetzen. Damit kommt man von den etwas kleineren Abmessungen des Leipziger Bildes (Lwd. 1·84 × 1·19) an die Maße der Altenburger Stücke heran. Die Malweise aller drei Leinwanden stimmt so vollkommen überein, daß an ihrer Zusammengehörigkeit nicht gezweifelt werden kann.

LOUIS BOILLYS „ON NOUS VOIT“.

In der großen Monographie von H. Harrisse über Louis Boilly wird ein Stich von Petit beschrieben, der nach einem Gemälde Boillys gefertigt ist und das den Titel hat „On nous voit“*). Das Gemälde selbst war dem Biographen Boillys nicht bekannt. Es hat sich vor einigen Jahren wiedergefunden, leider in etwas verdorbenem Zustande, nämlich seitlich stark beschnitten und mit einer Fehlstelle links gegen oben. Das Bild hatte ursprünglich, so wurde es im Stich wiederge-

*) Henry Harrisse „Louis Boilly“ S. 121, Nr. 420.



Louis Boilly: On nous voit (Klischee der graphischen Union).

geben, Breitformat. Nach dem Zuschneiden bekam es die Verhältnisse, wie sie auf der Abbildung verkleinert wiedergegeben sind. (Siehe Seite 112.) Ich habe die Fehlstelle ungedeckt gelassen. Ist es doch gerade für die Gemäldekunde nicht uninteressant, die Stelle zu sehen, an der sich, selbst in der Abbildung die Bindung der alten Leinwand unterscheiden läßt und an der man den hellroten Malgrund feststellen kann.

„On nous voit“ ist mit hervorragender Sicherheit und Feinheit gemalt. Links unten steht die zweifellos echte Signatur „L. boilly“ in dunklen Zügen. Jahrzehnte lang war die kleine Leinwand (sie mißt 40 cm in der Höhe, 32·5 in der Breite und ist später auf Holz gebracht worden) in Ungarn, später in Steiermark versteckt, bis sie bei der Wiener Versteigerung Brunsvik (beziehungsweise Holzmann—Schwediauer) 1902 zum Vorschein kam. Damals wurde das Bildchen durch die Firma J. Löwy photographiert und in Lichtdruck für den Versteigerungskatalog nachgebildet. Unter Bilderkundigen war über seine Echtheit kein Zweifel, und es wurde bei der Versteigerung bei 6.100 Kronen losgeschlagen. Nun ist es aber wieder von der Oberfläche des Kunstmarktes verschwunden, und ich frage mich an, wer gegenwärtig Besitzer des bedeutenden Stückes ist.

ALTE LÄNGENMASZE.

(Statt einer Antwort im Briefkasten.)

Schon seit Monaten sollte ich Ihnen, verehrtes Fräulein, über das Umrechnen alter in neue Maße geschrieben haben. Aber da wurde ich krank, und Briefe, Bücher, Hefte, Zeitschriften, Zeitungen, Bilder, Photographien, Klischees und anderes, das häufte sich geradezu beängstigend um mich, ohne daß ich den Ansturm hätte bewältigen können. Ich wollte Sie ja nicht allein auf die knapp zusammengedrängten Angaben verweisen, die in meinem Handbuch der Gemäldekunde stehen (2. Aufl., S. 173f.), sondern Ihnen auch die Quellen nennen, aus denen Sie weitere Angaben schöpfen können.

Über die Maße des Altertums, die, wie Sie schreiben, Ihnen allerdings weniger wichtig sind, als die aus der Zeit der alten Galeriekataloge des XVIII. und frühen XIX. Jahrhunderts, klärt Sie auf: R. Lepsius „Die Längenmaße der Alten“, ein Abschnitt in E. Hübners Bibliographie der klassischen Altertumswissenschaft (2. Aufl., S. 342ff.) und ein Kapitel von Nissen in Iwan Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. Zumeist sind die Münzen und Gewichte in denselben Büchern behandelt wie die Längenmaße, so daß ich in dem Folgenden sogleich auch Ihre Nebenfrage nach alten Münzwerten beantworte.

Für die Zeiten, die Sie besonders interessieren, ist folgendes ein gutes Nachschlagebuch: J. J. Littrow, „Vergleichung der vorzüglichsten Maße, Gewichte und Münzen mit den im österreichischen Kaiserstaate gebräuchlichen“ (Wien, 1832). 1844 erschien davon eine „zweite, für Dezimal- und gewöhnliche Rechnung eingerichtete Auflage“, die von Karl L. v. Littrow bearbeitet war. Für die Zeit nach der weiten Verbreitung des anfangs nur in Frankreich angenommenen Metermaßes empfehle ich Ihnen die vierte Auflage desselben Buches, die 1870 erschienen ist. Sie ist mit Benützung des englischen Werkes von A. R. Clarke und Henry James (London, 1866) gearbeitet. Sie haben wohl davon gelesen, daß nunmehr auch in den Vereinigten Staaten von Nordamerika das metrische System eingeführt werden soll. Vielleicht entschließt sich dann England auch zu demselben Schritt.

Aus dem XIX. Jahrhundert nenne ich Ihnen noch Jos. Salomon: „Metrologische Tafeln über die Maße, Gewichte und Münzen verschiedener Staaten“ (Wien, 1822). Brauchbare Zusammenstellungen finden sich in vielen Kalendern aus jener Zeit, auch in Jurendes „Vaterländischem Pilger im Kaiserstaate“ (1824, S. 37 des Anhanges). 1849 erschien Karl Rumlers „Übersicht der Maße, Gewichte und Währungen der vorzüglichsten Staaten und Handelsplätze von Europa, Asien, Afrika und Amerika“. Ein wichtiges Buch ist L. C. Bleibtreu: „Handbuch der Münz-, Maß- und Gewichtskunde“. Dann gibt es noch manches andere, z. B. eine Arbeit von Karl Jos. Kreutzer. Gestatten Sie ein Undsoweiter und einen allgemeinen Hinweis auf die Bibliographie in den Blättern des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich, Jahr 1886, im Aufsatze: „Zur Geschichte der älteren Wiener Maße im XV. und XVI. Jahrhundert.“ Sie wollen ja auch weiter zurückgehen, und für die Zeiten, als man schon gedruckte Galeriekataloge hatte, will ich Ihnen noch nennen: Paucton, „Métrologie“ (Paris, 1780), Jean Michel Benaven, „Le Caissier italien ou l'art de connoitre toutes les Monnoies actuelles de l'Italie“ (1787f.) (Es sind zwei große Bände). Recht dürftig sind die Angaben auf einer Tabelle in Boettichers Werk: „Statistische Übersichtstabellen aller europäischen Staaten“ (1789). Beachtenswert ist M. R. B. Gerhardt: „Handbuch der deutschen Münz-, Maß- und Gewichtskunde“ (ich kenne davon die Auflage von 1795).

Eine Bemerkung über den venezianischen Fuß um die Mitte des XVII. Jahrhunderts ist zu finden in De la Lande: „Voyage d'un François en Italie" (1665 f.) VIII, S. 135. Auch andere kunstgeschichtliche Literatur berührt den Gegenstand, z. B. Smith: „Catalogue raisoné", I. S. XXVIII. Unlängst gab die „Rassegna d'arte" (I, S. 158) die Länge des mailändischen Palmo im XIV. Jahrhundert an mit 0·372 m. Wenn Sie auf dem Gebiet der Maßkunde arbeiten wollen, ist des Aufschlagens und Rechnens kein Ende. Wie schade, daß in alten Inventaren und Katalogen oft so nachlässig gemessen wurde. Nicht immer steht fest, ob man mit oder ohne Rahmen gerechnet hat. Im Inventar der Bilder des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 (mit mehreren späteren Eintragungen) dürften die meisten Stücke mitsamt den Rahmen gemessen sein. Man maß nach „Spannen" und „Fingern". In Hoets Katalogsammlung scheint zumeist die Maßangabe ohne Rahmen gemeint zu sein. Für eine rasche erste Orientierung können Sie benützen J. Auböck: Handlexikon über Münzen, Maße und Gewichte (1894).

KUNSTHANDEL.

Vom 19. bis 29. Oktober wird in Köln die große Kunstsammlung der Brüder Bourgeois versteigert. Die Auktion der Kunstgegenstände dürfte allein eine Woche in Anspruch nehmen. Die Gemäldeversteigerung ist für die drei Tage vom 27. bis einschließlich 29. Oktober angesetzt. Große, üppig ausgestattete Verzeichnisse wurden ausgesendet, und zwar auch der „Katalog der Gemälde", der 209 Nummern aufzählt und die meisten auch abbildet. Die Versteigerung ist durch das Ableben des Herrn Kaspar Bourgeois veranlaßt und wird durch die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) veranstaltet. Man ist in weiten Kreisen auf den Verlauf und das Ergebnis der Versteigerung gespannt, die eine der bedeutendsten deutschen Auktionen der jüngsten Jahre zu werden verspricht. Was die Gemälde betrifft, so besteht die Sammlung aus Italienern, Spaniern, Niederländern, Franzosen verschiedener Richtungen und Zeiten. Sie reichen vom XV. bis ins XX. Jahrhundert und bieten in den Darstellungen mannigfache Abwechslung. Viele der alten Bilder scheinen, nach den Abbildungen zu schließen, bedeutend und interessant zu sein. Unter den Bildern neuerer Meister sind viele, die von den Künstlern selbst erworben sind, wie die von Pradilla, Darien, Gussow, Uhde, oder solche die aus dem Künstlernachlaß gekauft sind, wie die Bilder der Rosa Bonheur.

Am 27. Oktober und den darauffolgenden Tagen wird unter Hugo Helbings Leitung in München die reichhaltige Sammlung Ph. Pfister versteigert, die viele wertvolle Monacensia enthält in Handzeichnungen, Aquarellen und Kunstdrucken. Viele Bildnisse und Ansichten befinden sich unter den 1730 Nummern, die vom Katalog aufgezählt werden.

RUNDSCHAU.

Aus ***Amsterdam.*** In die historische Abteilung des Rijksmuseums wurde ein interessantes Seestück von H. V. Anthonissen aus dem Jahre 1653 aufgenommen. (Hierzu „Bulletin, uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond", Augustheft 1904, mit Hinweis auf die Zeitschrift „Eigen Haard" Nr. 27 und 28 und mit Bemerkungen zu den Beerstraaten.)

Aus ***Berlin.*** „Die IX. Ausstellung der Berliner Sezession" wird besprochen durch Hans Rosenhagen in der „Kunst für Alle" vom 1. Juli, S. 437 ff. — S. 449 f. handeln von der großen Berliner Kunstausstellung. Über „die Berliner Ausstellungen" schreibt Walter Gensel in der „Zeitschrift für bildende Kunst", Augustheft, S. 271 ff.

Das neue Kaiser Friedrich-Museum wird am 18. Oktober in feierlicher Weise eröffnet.

Aus ***Dresden.*** „Die große Kunstausstellung Dresden 1904" besprochen in der „Zeitschrift für bildende Kunst", Augustheft, S. 277 ff. und in der „Kunst für Alle" Bd. XX, Heft 2. Die Ausstellung, noch immer gut besucht, bleibt bis Ende Oktober geöffnet.

Professor Dr. M. Lehrs hat einen Ruf nach Berlin angenommen und ist zum Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts ernannt worden.

Aus ***Düsseldorf.*** Zur Internationalen Ausstellung „Zeitschrift für bildende Kunst", Augustheft. S. 262 ff., Seemanns „Kunstchronik", Nr. 30 vom 8. Juli. und Gazette des beaux arts 1904, Bd. II, S. 265 ff.

Der „Bericht über die Kunstgeschichtliche Ausstellung zu ***Erfurt*** im Jahre 1903" (erstattet von Dr. O. Doering), wurde im Laufe des Sommers versendet.

Leipzig. Im städtischen Museum ist seit einiger Zeit Max Klingers Beethoven ausgestellt und das in vornehmer Weise vor einer Apsis von gleichmäßig heller, kühler Färbung. In demselben Museum hat die Firma

Ernst Arnold eine Reihe von Werken H. Prells vereinigt und zur Schau gestellt. Seit Anfang Oktober steht ebendort eine Lenbachausstellung offen, die vom Leipziger Kunstverein veranstaltet ist. Sie umfaßt bei 70 Nummern; Werke Lenbachs aus verschiedenen Zeitabschnitten seiner Künstlerlaufbahn von den etwas bäuerischen Anfängen in Schrobenhausen, bis zu den frei behandelten Bildern der letzten Zeit. — Als neu aufgestellte Werke in den Sammlungen des Leipziger Museums sind folgende zu nennen: Greiners großes Sirenenbild, weit bekannt durch Professor Vogels Veröffentlichung, Wilhelm Jordans Bildnis von Max Jordan, F. A. Kaulbachs Bildnis des Fräuleins Ganghofer, Ferd. Mellys Dame vor dem Spiegel, Arthur Kampfs Volksopfer, K. Haiders Mühlsturzhörner, endlich einige alte Bilder, über die wohl die Museumsleitung bei Gelegenheit Bericht erstatten wird.

Aus *Mailand*. Über den Zuwachs der Pinacoteca municipale schrieb Francesco Malaguzzi Valeri in „L'Illustrazione Italiana", Septbr. 1904, S. 208 f., Jahrg. XXXI, Nr. 37 (Abbildungen von Werken des Moretto da Brescia Defendente Ferrari und Bernardo Strozzi).

Saint Louis. Die Kunstabteilung im Worlds Fair besprochen in Seemanns „Kunstchronik", Nr. 30, 32 und 33 vom 8. Juli, 9. und 30. September, in der „Kunst für Alle" vom 15. September.

Über die „erste Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in der *Münchener* Sezession" schreibt E. Wieland in der „Kunst für Alle" vom 15. Juli, und Franz Dülberg in der „Zeitschrift für bildende Kunst" vom August (Heft 11). Die Jahresausstellung im Glaspalaste wird besprochen durch Fr. Wolter in der „Kunst für Alle" vom 15. September.

Paris. Die Ausstellung der Primitifs français, die im Frühling abgehalten worden ist, beschäftigt seither zahlreiche Forscher. In der Zeitschrift „L'art flamand et hollandais" (Antwerpen, J. E. Buschmann) berichtet Henry Hymans in eingehender Weise über die wichtige Vereinigung altfranzösischer Kunstwerke (trefflich illustrierter inhaltsreicher Artikel). Karl Voll veröffentlichte seine Studien über die Angelegenheit in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" (Nr. 188 und 189). — Von derselben Ausstellung handelt auch „L'Arte", VII, S. 223 ff. (Bouchot), ferner „The Burlington Magazine" vom April, Juni und September 1904, und „The Studio" vom 15. August 1904 (L. M. Richter). Durrieus Arbeit aus der „Gazette des beaux-arts" ist in einem Sonderabdruck erschienen. Jüngst wurde auch versendet Marcel Poëte „Les primitifs Parisiens" (Paris, H. Champion). Auf Dimiers Arbeit über das altfranzösische Porträt ist unlängst schon hingewiesen worden. Neuerlich auch „Chronique des arts et de la curiosité". S. 263 f.

Über *„Ravenna* und die Ausstellung der Arte sacra" berichtet L. v. Bürkel in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung", München, 21. September 1904.

Aus *Siena*. Über die Ausstellung altsienesischer Kunst: C. Ricci (siehe die Rubrik: Aus der Literatur). — In der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" (München, 10. Juni 1904) schrieb Dr. Ludw. v. Bürkel über „Die Mostra d'arte in Siena 1904", ferner zu beachten Mary Logan in der „Gazette des beaux-arts", September 1904, S. 200 ff.

Aus *Wien*. „Die 20. Ausstellung der Wiener Sezession" wird durch Berta Zuckerkandl besprochen in der „Kunst für Alle" vom 15. Juni. — Die reichhaltige Sammlung Ludwig Lobmeyrs ist den Oktober hindurch im Wiener Künstlerhause zu sehen. — Im Kunstsalon Albert Kende ist eine Reihe von Werken des Brünner Landschaftsmalers Peter Jaroš ausgestellt.

AUS DER LITERATUR.

Louis Gonse: Les Chefs-d'oeuvre des Musées de France. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, Fol. (Fortsetzung des Werkes über die Kunstsammlungen der französischen Provinzen. Der neue Band behandelt Plastik, Zeichnungen, Kleinkunst).

Jos. Schönbrunner und J. Meder: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen (Wien, Ferdinand Schenk). Vom IX. Bande sind Lieferung 8 und 9 erschienen, reich an interessanten Blättern aus verschiedenem Besitz. Von Privatsammlungen kommen darin vor die Sammlung Löser in Florenz, die fürstlich Liechtensteinsche und die gräflich Lanckorońskische in Wien. Als Museen wurden benützt Budapest, Stockholm und Wien (Albertina).

Corrado Ricci: „Il Palazzo publico di Siena e la Mostra d'antica arte senese" (mit 215 Abbildungen), Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. 1904, 8°. (Erster Band der Monografie illustrate: Raccolte d'arte.)

„Jahrbuch der bildenden Kunst 1904, begründet durch Max Martersteig unter Mitwirkung von Dr. Woldemar von Seidlitz, herausgegeben von Wilhelm

Schäfer.“ III. Jahrg., Düsseldorf, Fischer & Franke, Gr. 4°.

Paul Hartwig: Anselm Feuerbachs Medea, Lucia Brunacci. Leipzig, S. Hirzel, 1904, Gr. 8°.

Béla Lázár: „Ladislas de Paál, un peintre hongrois de l'école de Barbizon“, Paris. Librairie de l'art ancien et moderne. 1904, Gr. 8°.

Wilhelm Schram: „Einige handschriftliche Quellen zur mährischen Kunstgeschichte.“ (Sonderabdruck aus dem IV. Bande der Zeitschrift des mährischen Landesmuseums).

NOTIZEN.

Über die poetische Literatur der Renaissance als Quelle für die Kunstgeschichte Italiens schreibt Arduino Colasanti in einem italienischen Artikel des „Repertoriums für Kunstwissenschaft“ (XXVII. Bd., S. 193 ff. „Gli artisti nella poesia del Rinascimento. Fonti poetiche per la storia dell' arte italiana“). Colasanti macht in seinem Text auf allerlei versteckte Nachrichten aufmerksam und gibt überdies eine nach Künstlernamen geordnete Übersicht über die kunstgeschichtlichen Stellen in den poetischen Quellenschriften. Mehrere verschollene, vielleicht auch erhaltene aber nicht erkannte Bildnisse von Tizian werden durch Colasanti nach alten Quellen namhaft gemacht und überdies weist der Autor nach, daß Tizian Philipp den II. nicht erst 1550, wie es sonst heißt, sondern schon 1548 porträtiert hat. Unter anderem wird auch zu Vittore Carpaccio und Gentile Bellini neues beigebracht. Im Auftrag des Herrn Alvise Contarini (man kennt ihn als Kunstfreund aus anderen Quellen) soll Carpaccio eine Karikatur des Dichters Squazóla gemacht haben.

Salomon Reinach und Paul Durrieu veröffentlichten kurz nacheinander zwei inhaltsreiche Artikel über einen vorher kaum beachteten Mailänder Quattrocentisten Zanetto Bugatto, der urkundlich als Schüler des Rogier van der Weyden nachgewiesen ist. Durrieu stellt als möglich hin, daß ein Bild der Brüsseler Galerie (Nr. 31 des Katalogs von Fétis) von diesem Bugatto sei, und die vorsichtige Begründung Durrieus wird sich wohl viele Freunde machen. Reinach geht von der urkundlichen Mitteilung über Bugatto aus, die zuerst bei Malaguzzi Valeri in den „Pittori Lombardi del Quattrocento“ (S. 125 ff.) veröffentlicht worden ist. Bugatto war 1461 bis 1463 in den Niederlanden und in Frankreich. Anfangs 1476 dürfte er gestorben sein. („Chronique des arts et de la curiosité“, Nr. 27 und 28 von 1904.)

Mit J. W. Turner beschäftigt sich ein Artikel der „Gazette des beaux arts“ (Septemberheft).

Über die französischen Impressionisten, von Manet, Monet und Pissaro angefangen bis Berthe Morisot und Mary Cassati schrieb Vittorio Pica für die Zeitschrift „La Lettura“, Jahr IV, Nr. 9, S. 779 bis 783.

Fortsetzung und Schluß des Artikels über Rom. Cazes im „Journal des arts“, Nr. 55 und 57.

Zeichnungen von Puvis de Chavannes, besprochen in „Art et décoration“, Augustheft, 1904.

Das Adlermonument von Gérôme, das am 28. Juni enthüllt worden ist, wird besprochen in „Le monde illustré“ vom 2. Juli und in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung“ vom 7. Juli.

Über den Emailmaler Alfred Meyer spricht „Le journal des arts“ vom 6. August (Nr. 57).

„Les tapisseries de Chéret“ werden behandelt in „Le monde illustré“ vom Juli 1904.

Über andere Werke von Jules Chéret „The Studio“ 1904, S. 317 f. Vol. 32 Nr. 138 in dem Artikel von Henri Frantz „Modern French Pastellists“.

Über die letzten Bilder Segantinis schrieb V. Pica für „The Studio“ 1904. S. 309 ff.

Die Malergruppe „Die Scholle“, besprochen in J. J. Webers „Illustrierter Zeitung“ vom 15. September 1904.

Albert Edelfelts Gemälde „Gottesdienst im Freien“, abgebildet in der Zeitschrift „Welt und Haus“, III. Jahrg., Heft 30.

Ein Altarbild, Christus am Kreuz, vom Kremser (Joh. Mart.) Schmidt aus dem Jahre 1780 abgebildet und besprochen in der Zeitschrift „Wiener Mode“, XVII. Jahrgang, Heft 24, S. 1172 f.

Eine Abbildung der Krugträgerin (Studie) von Theodor Axentowicz in der polnischen Zeitung „Tygodnik Illustrowany“, Juli 1904, Nr. 2330.

Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“, München, 20. und 21. August 1904 (Nr. 190 und 191). „Goethe als Maler“, eine Studie von Albert Geiger.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 K 20 h = 1 M.
Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON
Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. PANIGLG. 1.

1904. NOVEMBER—DEZEMBER. Heft 7.

GEDANKEN ÜBER KUNST-PHILOSOPHIE.

I. DIE GRUNDLAGEN.

Kritisches Beobachten, Vergleichen und Ordnen von Eindrücken, von Sinneswahrnehmungen und das Festhalten der Ergebnisse im geschriebenen Wort gehören zu den Haupttätigkeiten aller Wissenschaften. In der letzten Wurzel gehen alle Wissenschaften auf Eindrücke zurück, nicht nur die Naturwissenschaften, sondern sogar Mathematik und Philosophie. Ja sogar die Philosophie*), die uns diesmal die Kunst näher bringen soll, lebt geradewegs von Eindrücken, wie sehr auch manche ihrer Vertreter vom Glauben an ein substratloses Denken bezaubert sind. Niemals ist einer Philosoph geworden, der nicht Eindrücke gesammelt, verglichen, geordnet hätte, wahre Eindrücke, vermittelt durch die Sinnesorgane. Und zwar sind es ursprünglich nur Eindrücke, die ihm seine Philosophie beigebracht haben. Daß er dabei „geistig" tätig war, ist ihm auch durch Eindrücke gelehrt worden, er hat es gehört oder gelesen. Und damit sind wir ja wieder bei den Eindrücken angelangt, bei denen aber jeder Denkende noch etwas sucht, das zeitlich genommen vor den Eindrücken da war und das sie veranlaßt hat. In volkstümlicher Weise aufgefaßt, sieht, hört, tastet, riecht und schmeckt man etwas. Man sieht einen Menschen vor sich, hört ihn reden. Er reicht uns eine Frucht, die bestimmten Geruch und Geschmack hat. Die philosophische Wissenschaft betont es, daß wir nicht den Menschen sehen, sondern daß es nur Eindrücke sind, aus denen wir schließen, es stehe etwas vor uns, das wir nach den Übereinstimmungen mit uns selbst für einen Menschen halten. Einige Richtungen der Philosophie gehen so weit, dem, was etwa hinter den Sinneseindrücken versteckt sein könnte, gar keine reale Wirklichkeit zuzugestehen. Der gesehene Mensch sei für uns nur ein Komplex von Eindrücken und als solcher gar nicht wirklich vorhanden. Triebe man die Sache noch weiter, so müßte man auch das eigene Ich für einen Komplex von Eindrücken nehmen, denen keine reale Wirklichkeit zukommt. Zum großen Verdruß dieser hyper-

*) Das Wort ist bald niedergeschrieben. Die Gedankenreihen, die es beim belesenen Denker auslöst, sind kaum abzusehen. Ich ziele darauf hin, die Philosophie als eine Methodik des Denkens und Forschens zu nehmen, die aus den brauchbaren Ergebnissen aller Wissenschaften abgeleitet ist, nicht aber als eine Wissenschaft, die etwa schon da sein müßte, um anderen Wissenschaften eine Grundlage abzugeben. Dabei gestehe ich gerne zu, daß die Philosophie als reines Destillat aus allen Wissenschaften wieder auf jede Einzelwissenschaft zurückwirken könne. Sie bietet so auf mittelbarem Wege eine Verfeinerung einer einzelnen Wissenschaft durch alle übrigen.

idealistischen Philosophen gebieten hier das unmittelbare zwingende Bewußtsein eines realen wirklichen Ich und eine Reihe von unabweislichen Erwägungen gebieterisch: halt. Was soll uns denn nur ein Komplex von Eindrücken? Es fehlte dabei das Subjekt, das Eindrücke haben könnte. Wenn nichts, niemand da war, um Eindrücke zu empfinden, dann gab es überhaupt keine Eindrücke. Es ist eine sonderbare Gedankenspielerei, ein Widerspruch in sich selbst, von Eindrücken und Empfindungen reden zu wollen, wo nichts da ist, das Eindrücke und Empfindungen aufnehmen könnte.

In allen Wissenschaften und im Leben rechnen wir nun, man mag es drehen wie man will, fortwährend mit Eindrücken, die das Ich*) hat. Hinter den Eindrücken suchen wir im Leben unbedingt etwas wirkliches, und die Auffassung, als sei hinter den Eindrücken das Nichts, kann uns weder theoretisch noch praktisch befriedigen. Eine Philosophie, die den Schritt vom eigenen Denken in die Welt der Objekte und eines realen Ichs nicht wagt, ist völlig unbrauchbar, ebenso für alle Fragen des praktischen Lebens, wie für alle Wissenschaft — unbrauchbar auch für die Kunstwissenschaft. Eine Meinung vorzutragen, niederzuschreiben, ohne jede Überzeugung vom wirklichen Vorhandensein des eigenen Ichs und anderer Iche umher, ist einfach sinnlos. Jede Wissenschaft, die auf solcher Grundlage ruhen wollte, würde sich selbst den Ast absägen, auf dem sie gewachsen ist. Die Kunstwissenschaft (eine richtige Schwester der Naturwissenschaften) rechnet also unbedingt damit, daß es wirkliche Objekte gibt, daß nicht nur das eigene Ich vorhanden ist, sondern sehr viele andere auch, die ähnlich so empfinden, fühlen, denken, wie das eigene. Blieben wir immer nur am eigenen Denken kleben, so müßten wir es als Einbildung ansehen, daß gebaut, modelliert, gemalt wird, daß wir zu anderen reden, daß wir an andere uns schriftlich wenden.

Auch die Gemäldekunde nimmt an, daß wirklich gemalt wird, daß es wirkliche Maler, wirkliche Bilder gibt, und daß man über diese zu wirklichen Menschen sprechen kann. Wie selbstverständlich wäre das, wenn nicht die Erkenntniskritik durch überspannte Theorien zu einem greulichen Wirrsal gemacht worden wäre. Der Maler darf ja das Gewirre einfach übersehen. Erkenntnistheorie wird ihn nicht sonderlich fördern in seiner Kunst. Er nimmt sein Malgerät und hält entweder die Gestaltungen seiner Phantasie fest (die nebstbei bemerkt ohne jeden Zweifel immer irgendwie mit Eindrücken aus der Wirklichkeit zusammenhängen), oder er versucht es, das Gesehene in der Weise auf die Fläche zu bannen, daß es ihm und anderen einen Eindruck macht, ganz verwandt dem, den sie von der Natur hatten. Malgerät, Natur, sein Ich, die sind alle für ihn wirklich vorhanden, ohne daß er sich lange mit Erkenntnistheorie zu quälen brauchte. Sogar der Impressionist, der ja doch viel über Eindrücke theoretisiert, braucht noch lange kein Philosoph zu sein, wenn er behauptet und sich bemüht, nur seine Eindrücke wiederzugeben. Glaubt er doch dabei einfach an das wirkliche Vorhandensein der Natur, seines Ateliers, seiner Umgebung überhaupt. Der Kunstphilosoph aber muß sich mit den Theorien auseinandersetzen, und auch sonst gibt es wohl manch einen, der Erkenntniskritik treibt und sich in den Kunstausstellungen gelegent-

*) Bei der Vorstellung des Ich trennen sich zwei große Wege, der des philosophischen Idealismus und der des Materialismus. Sie teilen sich ihrerseits wieder in eine Menge von Nebenbahnen. Eine nahezu mystische Auffassung, aber unübersehbar weit verbreitet, ist der psychophysische Parallelismus.

lich daran erinnert, was für possierliche Sprünge die Philosophie aufführt, um sich nur ja vermeintlich recht hoch über alles gewöhnliche Denken zu erheben.

Ich bin in den wenigen Zeilen, die der Sache gewidmet wurden*), für das Bewußtsein eines wirklichen Ich und für den Glauben an die wirkliche Außenwelt eingetreten. Diese Art von Erkenntnistheorie gewährt für die Gemäldekunde zum mindesten den Vorteil, bei der gebräuchlichen Benennung der Dinge verbleiben zu können und es als vernünftig hingehen zu lassen, daß man sich in der Wissenschaft von den Bildern an andere wende und sich nicht auf das eigene Empfinden und Fühlen beschränke.

WIEDERGEFUNDENE BILDER AUS BERÜHMTEN ALTEN SAMMLUNGEN.

4. Ein Italiener aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich.**) Nennt man die großen Kunstfreunde und Sammler vergangener Zeiten, so kommt man bald zum Namen des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Seinen Bemühungen verdankt man ganze Reihen trefflicher Bilder, die heute in der kaiserlichen Galerie in Wien zu sehen sind. Vieles kam nach Dresden, einiges in die ungarische Landesgalerie, in englischen Privatbesitz, nach Florenz und noch anderswohin. Die Geschichte seiner Sammlung ist nicht in wenige Worte zu fassen, und ich verweise im allgemeinen auf die Erörterung in meiner „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen" (I, Seite 119 ff.). Zum Überblick über den großen Gemäldebesitz verhilft uns das Inventar von 1659 mit einigen späteren Nachträgen, dessen Veröffentlichung in neuerer Zeit durch Quirin Leitner veranlaßt und durch Adolf Berger ausgeführt worden ist (im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", Band I). Durchaus nicht alle Bilder der Sammlung sind heute mit Bestimmtheit nachzuweisen, und viele Mitglieder der zahlreichen Bildergesellschaft gelten als verschollen. Vor etwa einem Jahre fand ich, fast möchte ich sagen, durch Zufall, eines der Gemälde wieder, deren Verstecktheit mir jahrelang eine quälende wissenschaftliche Sorge bildete.*) Ich kannte es längst nach der Beschreibung im Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm und wußte nach einer kleinen Abbildung, daß es noch um 1730 in kaiserlichem Besitz war. Wo es stack, hatte ich lange nicht herausgebracht. Die Darstellung ist gar sonderbar. Eine Zauberin will sich eben in ihren magischen Kreisen niederknien und verläßt den Sitz, auf dem sie nur mehr zur Hälfte ruht. Dabei dreht sie den Oberkörper und Kopf zurück nach einem Fenster, das rechts im Hintergrunde offen steht und an dem gerade der kleine Eros vorüberschwebt. Links im Halbschatten schlum-

*) Ohne Zweifel ist es leichter, ein dickes gelehrtes Buch über Erkenntnistheorie zu schreiben, als in wenigen Worten auszudrücken, welches die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Kunstphilosophie sind. Ich konnte nur das Wesentliche andeuten. Über Erkenntnistheorie äußerte ich mich 1899 im ersten Bändchen meiner philosophischen Schriften. Auf S. 30 ist in der 5. Zeile von unten ein Druckfehler (nicht Schreibfehler) zu verbessern: das neugeborene Kind steht gedruckt. Es soll heißen das ungeborene. — Für die vorliegenden Blätter ist die Behandlung weiterer Fragen der Kunstphilosophie in Aussicht genommen.

**) Nr. 1 bis 3 dieser Reihe stehen in der ersten und zweiten Lieferung der Blätter für Gemäldekunde.

*) Von dem Funde habe ich kurze Nachricht gegeben in der Wiener Montags-Revue im Feuilleton „Aus allerlei Galerien".

mernd, wohl träumend zu denken, ein liegender Mann, über dessen Haupt ein Stern bemerkt wird und von dem Strahlen gegen Amor hinauszugehen scheinen.

Wie ich das Bild im Original entdeckte, das ereignete sich nun so: bei einer Durchsicht der interessanten Sammlung Péteri in Budapest (es ist die alte Sammlung Ignaz Pfeffer, aus der zahlreiche Bilder 1902 in der großen Budapester Kunstausstellung zu sehen waren), gewahrte ich an einem dunklen Pfeiler ein Bild, dessen Darstellung mir bekannt schien, und bei dem ich mich alsbald an eine kleine Radierung im Bilderinventar der alten Stallburggalerie in Wien erinnerte, zu der ich das Vorbild bisher vergeblich gesucht hatte. Sofort fiel mir auch ein, daß Bilder aus kaiserlichem Besitz durch den Palatin Erzherzog Joseph nach Ungarn gekommen sind. Die Bilder wurden nach dem Tode des Palatins versteigert und gelangten danach in mehrere ungarische Sammlungen. Ich teilte Herrn Dr. Péteri sofort meine Vermutung mit, daß das Bild aus kaiserlichem Besitze stamme und fügte hinzu, daß es wohl auf der Kehrseite die eingebrannte Marke: K. K. mit einer Rosette darüber tragen dürfte. Man nahm das Bild von der Wand und das tatsächliche Vorhandensein der erwähnten Marke wurde festgestellt. Sie kommt auf allen wohlerhaltenen Bildern vor, die aus dem Besitz des Palatins Joseph stammen. Soweit war die Sache klar. Aber es galt noch, die Fäden aufzudecken, die zu älteren Inventaren des kaiserlichen Gemäldebesitzes hinführen mußten; die Vergleichung der Darstellung, die bisher nur in meinem Gedächtnisse ausgeführt worden war, mußte überprüft werden. Ich zeichnete mir also das Bild der Sammlung Péteri in mein Notizbuch, suchte zu Hause das Bilderinventar mit der kleinen Radierung hervor (es ist der „Prodromus" von Stampart und Prenner aus der Zeit von 1728 bis 1735), das eine Übersicht über die kaiserliche Galerie gibt, soweit sie um jene Zeit in der Wiener Stallburg aufgestellt war. Die Darstellung stimmte genau überein auf meiner Zeichnung und auf der kleinen Radierung. Eine Notiz wies mich dann darauf hin, daß das fragliche Bild schon im Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 verzeichnet steht. Das Inventar wird aufgeschlagen, um neuerlich die Übereinstimmung bezüglich der Darstellung festzustellen und die Maße zu finden. Im alten Verzeichnis von 1659 steht folgendes:



Nachbildung aus dem „Prodromus" von Stampart und Prenner (1728 bis 1735). Nach einem italienischen Gemälde, das 1659 im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm gewesen.

„Nr. 291. Ein Stückhel von Öhlfarb auf Leinwath, warin eine Zauberin halben Leibs blosz mit einem grünen Rockh, hinter ihr ein Manszpersohn, welcher von dem Cupido ausz der Lufft mitt zwey Pfeillen geschoszen ist, und ober seinem Kopff ein Stehrren stehet. — In einer ganz glatt verguldten Ramen, 2 Spann 9 Finger hoch und 2 Span 1 Finger bräidt. — Man hälts von dem alten Palma."

Die Maße, in moderne Werte umgerechnet, ergeben eine Fläche von 60·32 cm Höhe und 43·68 cm Breite.

Davon sind für den Rahmen 5 bis 6 cm an jeder Seite abzuziehen, so daß für die Bildfläche ungefähr 48·32 × 31·68 übrig bleibt. Das stimmt so ziemlich zu den Abmessungen, die für das Bild der Sammlung Péteri in einem Katalog angegeben sind, mit 48 × 36. Wenn es in bezug auf die Dimensionen nicht ganz genau klappt, so muß man immerhin bedenken, daß die Bilder in der Stallburg sich in vielen Fällen eine starke Formatisierung gefallen lassen mußten, um sich den Wandflächen anzubequemen. Einschlagen der Leinwandränder, Anstückelungen verschiedener Art und Absägen der Malbretter sind ohne Zweifel damals sehr oft ausgeübt worden. So darf man sich denn über eine geringe Differenz gar wohl hinwegsetzen, und ich trage keinerlei Bedenken anzunehmen, daß das Bild der Sammlung Péteri ehemals Bestandteil der Galerie Leopold Wilhelm gewesen ist.

Eine Benennung des Gemäldes ist nicht leicht zu geben. Wie wir oben lasen, wurde es 1659 mit Vorsicht und Vorbehalt dem älteren Palma zugewiesen. Um 1730 steht es als Correggio verzeichnet. Der Katalog Péteri, der zu Beginn der 1880er Jahre gedruckt ist, sagt: venezianische Schule. Nach dem Bilde selbst zu urteilen, ist das alles nicht haltbar und ich möchte vorschlagen, in der Richtung des Annibale Carracci zu suchen.

AUS DER SAMMLUNG DR. GOTTHELF MEYER IN WIEN.

Bei vielen Kunstfreunden der alten, vielleicht auch manchen der neuen Welt klingen wohl noch einige Eindrücke nach aus der Ausstellung von Gemälden alter Meister, die 1873 in Wien abgehalten worden ist. Man sah dort etwa zweihundert gute Bilder verschiedenster Art aus Wiener Sammlungen, und es waren nicht wenige Besucher, die damals, zur Zeit der Wiener Weltausstellung von 1873, den alten Meistern einige Stunden oder auch Tage widmeten. Man hatte eine Auslese des besten Privatbesitzes vor sich, wie sie seither in Wien nicht wieder so bequem zu genießen war. Einige Bilder, die Beachtung gefunden haben, waren aus dem Besitz Doktors Gotthelf Meyer ausgestellt, der schon in jener Zeit ruhigen und billigen Sammelns einige bedeutende Stücke erworben hatte, z. B. zwei Bilder von Hans Brosamer und zwei niederdeutsche Brustbilder. Sie waren mit den Nummern 180, 182, 187 und 196 ausgestellt. Auf die Schicksale der Meyerschen Sammlung gehe ich nicht ein, doch bemerke ich, daß nach allerlei Wandlungen des Sammlerschicksals heute eine Reihe von Bildern bei Meyer zu finden ist, die den regen Anteil der Kunstwelt verdienen. Ob uns Dr. G. Meyer wohl einen Katalog seiner Sammlung drucken lassen wird? Da gäbe es Italiener und einige Niederländer von Interesse, und die Deutschen aus mehreren bedeutenden Kunstperioden bilden wohl den wertvollsten Teil des Besitzes.

Was ich hier mitteile, bezieht sich zunächst auf einige deutsche Gemälde, womit nicht ausgeschlossen ist, daß bei Gelegenheit auch von Niederländern und Italienern die Rede sein wird.

Sogleich an dieser Stelle möchte ich dem Besitzer der besprochenen Gemälde, Herrn Generalkonsul Gotthelf Meyer und seinem Sohne Herrn Dr. Stephan Meyer besten Dank für ihre Beihilfe bei der Herstellung der Abbildungen aussprechen. Herr Dr. Stephan Meyer stellte mir die Negative für sämtliche Illustrationen zur Verfügung. Herr Generalkonsul vervollständigte in freundlichster Weise meine eigenen Notizen in bezug auf die Abmessungen, auf einige Inschriften der Kehrseiten sowie auf die Herkunft der Bilder.

Zu den ältesten Stücken der Meyerschen Bilderei gehört eine kleine altschwäbische Tafel mit einer Gruppe von Heiligen. Im Freien unter einem Baldachin sitzt Anna, die Marien (wenn diese Deutung zutrifft) in sonderbar kleiner Gestalt vor sich sitzen hat. Anna hält Marien mit der Linken. Ihre Rechte umfaßt das Christkind. Über ihr die flatternde Taube des heiligen Geistes. Links vom Beschauer aus stehen Sankt Bartolomäus und Johannes Baptista. Rechts ziemlich symmetrisch aufgestellt die heilige Ursula mit dem Pfeil und Sankta Dorothea (oder Elisabeth) mit einem Blumenkorb. Vor ihr ein Kindchen im Hemde, womit etwa im Zusammenhang mit Anna, Maria und Christus Jacobus minor gemeint sein könnte, oder, wohl wahrscheinlicher, das Kind, das von Elisabeth bekleidet wurde. Unten zwei

Wappen. Vgl. die Abbildung. Rotbuchenholz. Höhe 42·5, Breite 31·8 cm.

Ein bestimmter Name dürfte für den Schöpfer der kleinen Tafel heute kaum zu finden sein. Wie es mir scheinen will, ist sie durch Waagen ein wenig überschätzt worden. Er sah sie in der Sammlung W. Koller zu Wien und widmet ihr eingehende Beschreibung und vieles Lob in dem Werke „Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien" (I, S. 338).



Altschwäbisches Bildchen beim Generalkonsul Dr. Gotthelf Meyer.

Die bei Koller gewählte Benennung M. Grünewald versieht er freilich mit einem Fragezeichen, aber im Text spricht er doch von einer besonders gelungenen Arbeit des Grünewald. Seit Waagens Tagen ist Grünewald viel eingehender studiert worden als damals, und niemand kann darüber im Zweifel sein, daß uns in der kleinen Tafel aus der Sammlung Koller kein Grünewaldsches Werk vorliegt. Im Versteigerungskatalog Koller von 1872 stand es noch als Grünewald verzeichnet (Nr. 7). Ich fürchte, daß man über die Benennung: schwäbische Schule gegen 1500, nicht leicht hinauskommen wird.

*

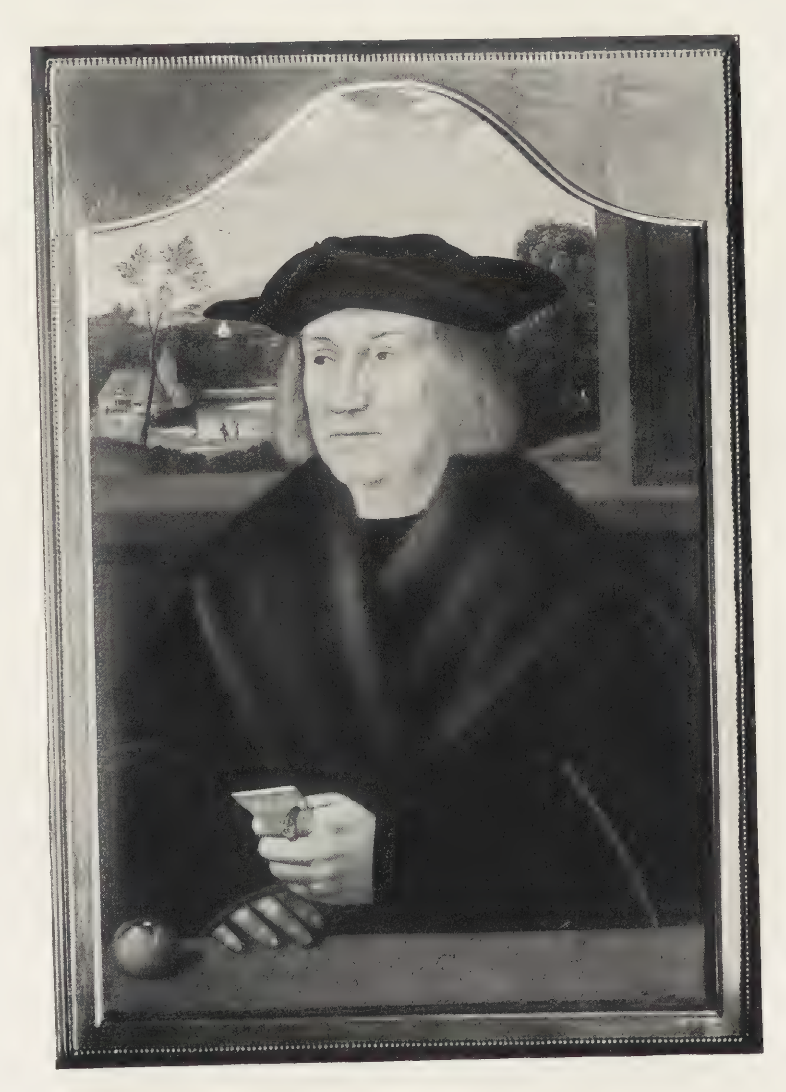
Im Katalog der Sedelmeyerschen Versteigerung, abgehalten in Wien 1869, steht als Nr. 74 unter dem Namen Bartolomäus Bruyn verzeichnet „Porträt des Anton Imhoff, Rath(es) und Bürger(s) von Köln anno 1527". Nach einigen anpreisenden Bemerkungen noch die Angaben: Holz 58—40 cm und: „Aus der Sammlung J. J. Merlo in Köln." In Merlos Werk „Die Meister der altkölnischen Malerschule" (S. 160) ist das Bild tatsächlich beschrieben. Dieses Gemälde gelangte an Sedelmeyer nach Wien und 1869 an Dr. Gotthelf Meyer; es war 1873 in Wien ausgestellt.

In den Jahrzehnten, die dann verstrichen sind, hat sich niemand mehr um das bedeutsame Stück angenommen und in der Monographie über „Bartholomäus Bruyn und seine Schule" von Eduard Firmenich-Richartz (1891, S. 130 f.) steht das Imhoef-Bildnis unter den verschollenen Bildern, immerhin mit dem Hinweis auf die Vorführung des Bildes aus Dr. Meyers Besitz zur Zeit der Wiener Weltausstellung. 1851, als Merlo es kaufte, hatte das Gemälde noch seinen alten Rahmen und auf diesem stand in heller Kapitalschrift und arabischen Ziffern: MARTIN IM HOEFF RAITZHER VNDE BVRGER ZO COELLE ÆTATIS 59 Ao 1527. Der schadhafte Rahmen wurde durch einen neuen ersetzt, doch hat zuerst Merlo, dann Dr. Meyer die Leiste mit der alten Inschrift in die jedesmal neue Umrahmung einfügen lassen. Das Bild (auf Eichenholz gemalt, hoch 58, breit 39 cm) wird anbei in Netzdruck wiedergegeben.

Die Benennung als Bartolomäus (de) Bruyn*) mag vielleicht richtig sein, doch kann ich die Beobachtung nicht verschweigen, daß man ungefähr ebenso viele Züge wie von Bruyn auch vom Meister des Todes der Maria in dem vorliegenden Bildnis auffindet. Das kann in den nahen Beziehungen begründet liegen, die ohne Zweifel zwischen beiden Meistern geherrscht haben, oder man könnte auch die Vermutung wagen, der Meister vom Tode der Maria hätte denn doch vorübergehend auch in Köln gearbeitet. Namentlich die Landschaft auf dem Imhoefbildnis ist so ganz nach Art der landschaftlichen Hintergründe beim Meister vom Tode der Maria gehalten, daß ich mich mit dem angedeuteten Zusammenhange zwischen dem Meister vom

*) In einer Urkunde von 1525 schreibt der Maler „Ich Bartelmus de Bruyn" mit de. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, XV, S. 247.

Tode der Maria und dem Kölner Ratsherrn Imhoef gerne befreunden möchte. Von Bruyn hinweg führt überdies die Tatsache, daß das datierte Bildnis des Kölner Herrn von Ryht findet. Es ist mit 1524 datiert.*) Hatte de Bruyn schon 1524 seinen mittleren Stil erreicht, so kann er wohl kaum 1527 noch in der Art des Meisters vom Tode der Maria ge-



Altkölnischer Meister. Bildnis des Ratsherrn Imhoef aus dem Jahre 1527. (Sammlung Gotthelf Meyer.)

aus dem Jahre 1525 (in der Berliner Galerie) viel weicher modelliert ist als das Imhoefporträt vor uns. Ja das gilt auch vom sogenannten Nettesheimbildnis, das sich jetzt bei J. B. Goldschmidt in Frankfurt a. Main be-

*) Abbildung bei Firmenich-Richartz a. a. O. Das Nettesheimbildnis war vor etwa einem halben Jahrhundert in der Wiener Galerie Gsell. Dann kam es zu Dr. Gotthelf Meyer und von diesem an Goldschmidt nach Frankfurt. Erwähnt in A. v. Wurzbach: „Niederländisches Künstlerlexikon", S. 216.

malt haben. Jener Meister wird das Porträt wohl selbst geschaffen haben.*)

⁂

Von nicht geringer kunstgeschichtlicher Bedeutung sind die beiden Werke des Hans Brosamer, voran das vollsignierte Bildnis des Fuldaschen Kanzlers Johann Otthera aus dem Jahre 1536. Die Inschrift oben, auch in der Abbildung sichtbar, läßt sich in ihrer



Hans Brosamers Ottherabildnis von 1536. (Sammlung Gotthlef Meyer in Wien.)

Echtheit nicht anzweifeln und bietet mehr Anhaltspunkte, als sie sonst auf irgendeinem Werke Brosamers vermerkt stehen. Sind doch der Dargestellte genannt, seine Würden, sein

*) Diesmal gehe ich nicht auf die ungemein dornenvollen Erörterungen über den Meister vom Tode der Maria ein, da ich in einem der nächsten Hefte bessere Gelegenheit finde, diesen dem Ursprunge nach gewiß niederländischen Künstler etwas schärfer zu beleuchten.

Alter, danach der Maler, die Zeit der Entstehung, und zu dem allen fügt die Inschrift auch noch das Motto des porträtierten Kanzlers hinzu. Zudem ist sie in ihrer Lesung völlig klar:



Das Leitgebbildnis von H. Brosamer. (Sammlung Dr. Gotthelf Meyer in Wien.)

ABKVNTHERFIE IOANNIS VON OTTHERA ·: DOCTORIS · VND · FVLDISHER · CANCZLER SEYNS · ALTTERS · LVI · IAR · HAT · GEMALT · HANS · BROSAMER
1500 · IM
36 · IAR.
OMNIA DONAT DOMATQE TEMPVS

(Helle Farbe der Schrift. Altter mit 2 T. Domatqe ohne u.)

Das Konterfei bietet überdies die Wappen des Kanzlers und seiner Frau, die beide an den Renaissancesäulchen links und rechts nahe dem Kapitäl angebracht sind. Grüner Hintergrund. Dunkle Kleidung. (Weiches Holz. Höhe 60, Breite 40 cm.)

Die Inschriften sind schon 1866 mitgeteilt worden, und zwar nach Woltmanns Notizen in Waagens Werk „Die vornehmsten Kunst-

denkmäler in Wien“ (I, S. 316). Das Bild befand sich in der Wiener Galerie Gsell, als es Woltmann sah und Waagen in sein Buch aufnahm. Wenige Jahre danach, 1872, wurde die Gsellsche Sammlung versteigert und der interessante Brosamer gelangte mitsamt dem sogenannten Nettesheimbildnis von Bartolomäus de Bruyn und einem zweiten Brosamer zu Dr. Gotthelf Meyer.*) Aus Meyers Besitz, darum wissen wir schon, war es 1873 in Wien ausgestellt. Gsell hatte das Bild aus der Sammlung Festetits**) erworben, aber weiter zurück sind einstweilen die Wege des Bildes nicht zu überschauen und im Herkunftsnachweis klafft eine Lücke von 300 Jahren. Um so dankbarer sind wir heute für die Inschrift, die uns den Mangel an langen Herkunftsnachweisen einigermaßen ersetzt.

Zum Bildnis des Fuldaer Kanzlers sei noch bemerkt, daß uns die Verbindung Brosamers mit einem Fuldaer nicht unerwartet kommen kann. Lebte doch der Künstler, wie man weiß, viele Jahre zu Fulda, wo er um 1480 geboren sein dürfte. Er starb in Erfurt etwa 1554.***)

*

Das zweite Werk Brosamers in der Sammlung Meyer, das Bildnis eines Bürgermeisters Leitgeb, oben andeutungsweise schon erwähnt, stammt gleich dem Ottherabildnis aus den Galerien Festetits und Gsell. Die Literaturangaben des Ottherabildes führen ohne Schwierigkeit auch zu denen des Leitgebbildnisses, das wir uns nun ansehen wollen. Leider ist es weniger gut erhalten und in großer Ausdehnung unscheinbar geworden, sogar im grünlichen Hintergrunde. Bei alledem sind das Monogramm HB, die Datierung 1506 und die Hinweise auf Person und Alter des Dargestellten noch ganz gut leserlich. Es steht oben geschrieben:

„IN DER GESTALT WAS ICH DIESE ZEIT HANS LEITGEB BVRGERMAISTER 39 JAR ALT 1506 HB.“

Im Gegensatz zur Renaissanceschrift auf dem Ottherabildnis hat man beim Leitgebporträt noch gotisierende Züge anzumerken, was in aller Kürze erwähnt wird, obwohl ich bei Gelegenheit nochmals auf diese Inschriften zurückkommen möchte. (Weiches Holz, Höhe 60, Breite 40 cm.) Das Monogramm, aus H und B gebildet, kommt zwar in verwandten Verbindungen oft genug in der Malerei des XVI. Jahrhunderts vor*), im Zusammenhang mit dem vorliegenden Bilde kann man aber kaum auf eine andere Deutung kommen, als auf Hans Brosamer. Immerhin merke ich an, daß es trotz der früheren Entstehung eigentlich freier behandelt ist, als das Ottherabildnis von 1536. Das Ottherabildnis steht auch den monogrammierten Bildern des Brosamer in Göttingen (Halbfigur der Maria Princeps von 1541), Karlsruhe (Bildnis des Wolfgang Eisen von 1523) und Wien (Halbfigur eines Herrn, 1520) etwas näher als das Leitgebbildnis der Sammlung Gotthelf Meyer.**)

*

Hans Schwab von Wertingen dürfte der Meister des weiblichen Bildes sein, das als weiterer Bestandteil der Gotthelf Meyerschen Sammlung zu besprechen ist. Dabei würde ich voraussetzen, daß das Monogramm H W rechts oben unter der Jahreszahl 1526 (es ist auch in der Abbildung zu erkennen) Hans Wertinger bedeute. Doch läßt sich nicht übersehen, daß für diese Deutung kein unanfechtbarer Beweis beizubringen ist. Allerdings paßt das Bild nicht übel in die Reihe der Werke, die nach W. Schmidt und F. v. Reber auf Hans Schwab von Wertingen bezogen werden. Und so bleibe ich bis auf weiteres bei der Zuschreibung, die sich der Besitzer des Bildes schon lange notiert hat. Reber hat in den Sitzungsberichten der bayrischen Akademie der Wissenschaften (philo-

---

*) Nr. 193 des Versteigerungskataloges; die übrigen erwähnten Bilder hatten 191 und 192. Zum Nettesheim vgl. die vorige Fußnote.

**) Vgl. Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines, Bd. XXVII, S. 17; Repertorium für Kunstwissenschaft, XV, 193. Die zwei Brosamer bei Dr. Gotth. Meyer sind durch Eisenmann besprochen in „Zeitschrift für bildende Kunst“, IX, S. 154 f. und erwähnt in der Allgemeinen deutschen Biographie, III (Artikel Brosamer).

***) Vgl. Eisenmann in der Allgemeinen deutschen Biographie, Bd. III. R. Bergau in Lützows Kunstchronik, XIII. Janitschek in Geschichte der deutschen Malerei. Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei. Lützow in der Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Aus der älteren Literatur Füßlis und Naglers Lexika. Bartsch, Peintre graveur, VIII. Passavant, Peintre graveur, IV. Ergänzend Wessely im Repertorium für Kunstwissenschaft, IV, S. 132, und VI, S. 60. Vgl. auch dasselbe Repertorium V, 390, X, 295, XI, 393, XIV, 48 und XV, 193. Wessely, Geschichte der graphischen Künste, 1891, S. 92. Noch weitere Literatur: Sandrart, Teutsche Akademie. Schuchardt, Kranach, III, 57 ff. Hirth, Kunsthistorisches Bilderbuch, Bd. II. Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, I, 602.

*) Man vgl. unter anderem Naglers Monogrammisten Bd. III, S. 208, und Eisenmann in der Zeitschrift für bildende Kunst, IX, S. 155.

**) Ein monogrammierter Brosamer von 1520 in einer Mailänder Sammlung ist im Repertorium für Kunstwissenschaft, XI, S. 393, beschrieben. Zu anderen Gemälden noch zu vergleichen: der Versteigerungskatalog J. P. Weyer aus Köln 1862, S. 24, Mireur: Dictionnaire des ventes, II, 481, der Auktionskatalog der Sammlung Abel in Stuttgart von 1863. In der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt 1903 war mit berechtigtem Vorbehalt dem Brosamer ein Gemälde zugeschrieben (Nr. 20 des Kataloges). Im Praunschen Kabinett zu Nürnberg (1797) befand sich eine Zeichnung Brosamers (in der Murrschen „Description du Cabinet Monsieur Paul de Praun“ auf S. 55 f. beschrieben).

sophisch-historische Klasse, Heft I) 1893 über die „Bildnisse der herzoglich bayrischen Kunstkammer nach dem Ficklerschen Inventar von 1598“ geschrieben und zwei Bildnisse in der alten Pinakothek augenscheinlich mit Recht dem Wertinger Meister gegeben (Nr. 223 und 224, Gegenstücke. Herzog Wilhelm IV. von Bayern und seine Gemahlin Jacoba). Hans Schwab von Wertingen war 1494 bis 1526 in Landshut als Hofmaler tätig. W. Schmidt (im Repertorium für Kunstwissenschaft, XIII [1890], 279) *) ist noch auf weitere Bilder eingegangen, auf solche im Münchener Nationalmuseum, in Schleißheim, im Ferdinandeum zu Innsbruck, im Rudolfinum zu Prag. Ich kann der Schmidtschen Zusammenstellung beistimmen und füge der Reihe noch bei die zwei Bildnisse im Bruckentalschen Museum zu Hermannstadt, die ich in den Kleinen Galeriestudien (Neue Folge, Heft I) beschrieben habe, und eine Kreuzigung in der Galerie zu Gran (Nr. 216, überladene Komposition, Breitformat). In alten Nachschlagebüchern wird der Künstler „Johann Wertinger“ genannt, z. B. im Weizenfeldschen Katalog der Schleißheimer Galerie. Danach nannte ihn auch Füßlis großes Lexikon ebenso. Als Joh. Wertinger kommt er auch vor in Ludwig von Winckellmanns „Handbuch zur näheren Kenntnis alter und guter Gemälde“ (1781). Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei (1889) nennt ihn Hans Wertinger. Reber bleibt bei (Hans) Wertinger in seiner „Geschichte der Malerei“ von 1894, wo er auch andeutet, daß der Künstler nach 1526 in München tätig gewesen. Im allgemeinen schiebt er den Künstler in die Regensburger Schule. Hans Wertinger ist kein großes Talent gewesen, aber ein faustfertiger Malermeister, der nicht zu übersehen ist. Das Bildnis von 1536 bei Dr. Gotthelf Meyer in Wien, vorausgesetzt, daß das Monogramm richtig gedeutet wurde, wäre die späteste datierte Arbeit, die von dem Künstler erhalten ist (Holz, Höhe 54, Breite 42).

*) Dort wird auch verwiesen auf die Münchener Allgemeine Zeitung vom 27. Juli 1884, Nr. 207.

Um 1770 war in Wien neben vielen anderen Malern auch Chr. Kolonitz tätig. Im Gegensatze zu Maulpertsch, Kohl, Greipel und ihren sonstigen malenden Zeitgenossen steht Kolonitz nicht im Staatsschematismus verzeichnet. Er fehlt auch in nahezu allen Nachschlagebüchern und man nimmt sogar die wenigen Zeilen bei Füßli (in den Nachträgen

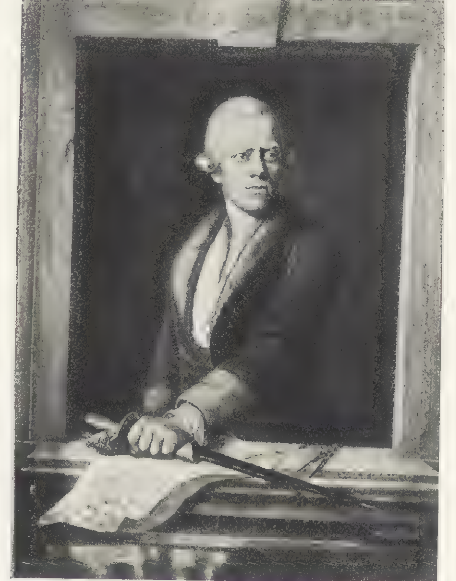


Bildnis von 1536. Monogrammiert H. W. (Sammlung Dr. Gotthelf Meyer in Wien.)

zum großen Künstlerlexikon) als willkommene Beihilfe auf, wo es heißt: „Kolonitsch ( ), ein Maler; arbeitete um 1776 wahrscheinlich zu Wien. J. Mansfeld hat das Bildnis Moriz Grafen von Lasky nach ihm gestochen. Msc.“ Einige Nachrichten lassen sich aus der Literatur über die Wiener Akademie der bildenden Künste herausholen, einer Anstalt, die noch heute ein Bildnis des Grafen Anton

Lamberg besitzt, gemalt von Kolonitsch und versehen mit der Inschrift: „C. Kollonitsch Pictor f: 1770".*) An den Grafen Lamberg verkaufte der Maler einmal ein Bildnis seines Vaters.**) Aus den Inschriften von Kunstblättern aus des Künstlers Zeit entnehme ich, daß Jacobé und J. G. Haid nach Kolonitsch geschabt haben, und zwar ein Bildnis des Fürsten Adam Schwarzenberg, eines des Herrn J. J. Wollers von Wollersfeld (1771) und des Abtes Urban Hauer (ebenfalls 1771). Das große Blatt mit Hauers Bildnis weist auch eine Ansicht des Melkerhofes von J. Gerl auf.

Aus den bisher genannten Arbeiten läßt sich entnehmen, daß Kolonitsch nicht ohne Begabung war, und gewiß ist das anbei abgebildete Bildnis ganz dazu angetan, den Künstler als tüchtige Kraft erscheinen zu lassen. In der Färbung ist es wohl gestimmt, in der Pinselführung sicher und in der Auffassung verhältnismäßig selbständig. Die Steinumrahmung ist ja althergebracht, aber die Haltung des Körpers wurde augenscheinlich charakteristisch gewählt (auf Kupfer, Höhe 28, Breite 22·7 cm). Die Rückenseite weist eine lange Inschrift auf, die sich auf Tomasonis militärische Würden und seine Lehrtätigkeit auf dem Gebiet der Geometrie in Wien bezieht. Darunter in anderer Schrift „Cetera in Bohemorum Moravorumque eruditorum Biographia Pragae edita. Pelzl." Endlich eine abgeschabte Stelle mit unleserlich gemachten Zügen.



C. Kolonitsch: Bildnis des Herrn Johann Tomasoni de Concordia. (Sammlung G. Meyer.)

Die Stelle mit Bohemorum Moravorumque eruditorum gibt uns einen Fingerzeig, daß wir nachzusuchen haben in dem Werke „Abbildungen böhmischer und mährischer Künstler in Kupfer, gestochen von Johann Balzer" (ohne Jahr in Prag erschienen). In dem genannten Werk kommt auch Tomasonis Bildnis vor. Es ist ein Brustbild, das ohne Zweifel aus dem Bildchen, jetzt in Meyers Besitz, herausgezeichnet ist. Die Unterschriften des Stiches lauten, von links nach rechts angeführt: „Kollonitz Pinx — Joann Quirin(us) Jahnn del(ineavit) Joann Balzer sc(ulpsit) Pragae."*)

Nun sind wir auch bei der Quelle angelangt, aus der ich erfahren habe, daß Kolonitsch der Schöpfer des Tomasoniporträts bei Dr. Meyer ist. Für das Werk der Bildnisse böhmischer und mährischer Gelehrter brauchte man eben ein Brustbild, und das ist von J. Q. Jahn, dem bekannten Prager Maler, mit Benützung des Bildchens von Kolonitsch gezeichnet worden. Als Maler wird ja unser Kolonitsch ausdrücklich vor dem Namen des Zeichners Jahn und des Stechers Balzer genannt.

Nimmt man an, das kleine Kupferbild sei noch zu Lebzeiten des Professors Tomasoni de Concordia gemalt worden, so müßte es vor 1765 entstanden sein. Tomasoni lebte von 1724 bis 1765. Er starb in Wien. So werden wir also das kleine Kunstwerk in die Zeit gegen 1765 verlegen und annehmen, daß es in Wien geschaffen worden ist.

*

Martin Ferdinand Quadal ist ein tüchtiger Porträtist und Tierdarsteller, den man eine Art österreichischen J. B. Oudry nennen kann. Sein meistbekanntes Werk ist die Darstellung des alten Aktsaales der Wiener Akademie.**) Beachtet und geschätzt ist auch sein Bildnis des Grafen Anton Lamberg. Seine Tierbilder haben ihm einen gewissen Namen gemacht und seinen Platz in der Kunstgeschichte sichergestellt.

---

*) Vgl. den Galeriekatalog der Wiener Akademie und Lützows Geschichte derselben Akademie (dort ein Stich von Sonnenleiter nach K.).

**) Hierzu Frimmel: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. IV. Kapitel, S. 23, 26, 40, 126.

*) Die Bildnisreihe des erwähnten Werkes, das in deutscher und lateinischer Ausgabe erschienen ist, wird besprochen im Künstlerlexikon für Böhmen von Dlabacz (S. 78), und in Jul. Meyers allgemeinem Künstlerlexikon (II, S. 661 f.).

**) C. v. Lützow: Geschichte der Wiener Akademie, Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV. „Die Kunst für Alle", 1899 (Heft 22), und meine Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Kapitel IV.

Zahlreiche seiner Arbeiten sind in wertvollen Stichen vervielfältigt.*) Auch als Radierer verdient er Beachtung.**)

Die meisten seiner Gemälde sind in der Wiener Akademiegalerie zu sehen. Anderswo wird selten eines seiner Werke angetroffen. In der Militärakademie zu Wr.-Neustadt besitzt man Lacys Bildnis von Quadals Hand. Ein signiertes Werk gehört der Budapester Galerie. Aus dem Besitz des Erzherzogs Albrecht an Erzherzog Friedrich übergegangen ist ein großes Bild mit einer Truppenrevue vor Kaiser Josef II. Da Quadal viel gereist hat, läßt sich voraussetzen, daß noch manches andere Werk von ihm zum Vorschein kommen wird.***) Die zwei Bilder der Sammlung Gotthelf Meyer sind für Quadal recht bezeichnend und werden deshalb nachgebildet. Sie stammen aus Quadals italienischer Zeit und sind vermutlich in Rom gemalt. Die Darstellung mit dem Kater trägt nach der Lesung des Besitzers die Signatur „M. F. Quadal Pinx. 1784“ und a tergo die erklärende Inschrift: „Raton, Persien Cat the property of the Right Hon(oura)ble Lady H. George, catching a bird in one of his morning walks at Villa Navorini at Rome.“

(Auf Leinwand, breit 1 m, hoch 0·74.)

Das Gegenstück mit dem Hunde trägt hinten die Inschrift: „Dog and duck by Quadal Frederic Fitzgerald.“



Tierstück von Quadal. (Sammlung G. Meyer.)



Tierstück von Quadal. (Sammlung G. Meyer.)

*

Ein Bildnis des Komponisten und Klaviervirtuosen Jos. Wölfl, das gegen 1800 entstanden sein dürfte, lockt den Blick der Forschung in mancher Beziehung an. Als Kunstwerk hat es auf Geltung Anspruch. Es ist zwar glatt, aber nicht leer behandelt und verrät allerwärts eine gleichmäßig geschulte Hand und eine nicht gewöhnliche Auffassung. Ich

*) Kopf eines Löwen und einer Löwin, in Rom gemalt, gestochen von J. G. Mansfeld. — Der Aktsaal in Wien, geschabt von J. Jacobé. — Eine Alte mit Kohlenbecken, nach Quadal geschabt von J. F. Clerck. — Ein Tiger, geschabt von N. Rhein 1791. — „Il Goloso“, geschabt von Traunfellner. — Quadals Bildnis des Fürsten Karl von und zu Liechtenstein, geschabt von Rhein. — Das Selbstbildnis des Künstlers, geschabt von J. V. Kininger (1789).

**) Die Reihe der Tierstudien von 1793 ist in weiten Kreisen bekannt. Zu Quadal ist neben vielen Katalogen, besonders denen der Wiener Akademiegalerie, zu vergleichen Schram: Verzeichnis mährischer Kupferstecher, Brünn 1894.

***) Aufzusuchen wären die Bilder, die 1877 aus Karl Schwarzböcks Besitz in der Wiener Akademie ausgestellt waren (Nr. 2511 und 2512). — Das Lacy-Bildnis war 1890 in der Wiener Kaiserin Maria Theresia-Ausstellung zu sehen (Nr. 1203).

vermute, daß der ältere Lampi das Bildchen geschaffen hat. Beistehend eine Nachbildung. Man stelle sich gütigst das Kolorit ziemlich hell etwas süßlich vor, den Schlafrock ziemlich licht, gelblich, sonst viele warme gelbbraune Tinten. (Auf Leinwand, Höhe 32, Breite 26.) Die Bestimmung der Persönlichkeit wird dem Studium Dr. G. Meyers verdankt.

Bildnis des Musikers J. Wölfl (vermutlich von J. B. Lampi dem Älteren). (Sammlung G. Meyer.)

Er sah auf dem Pult das aufgeschlagene Notenheft, auf dem vermerkt ist: „Der Höllenberg." Dies führte ihn auf Jos. Wölfl, dessen Hauptwerk die Oper: der Höllenberg ist. Die Verwandtschaft der Gesichtszüge mit denen auf einem anderen Bildnis Wölfls machte dann die Sache klar.

Zu meiner Vermutung, daß Lampi senior als Schöpfer des netten Bildchens zu betrachten sei, muß ich zunächst an Lampis glatte, süßliche Art erinnern, die in dem vorliegenden Wölfl-Bildnis recht verwandtschaftlich anklingt. Dann ist aus den Lebensläufen Lampis und Wölfls manches herauszuheben, das bei aller Verschiedenheit des Alters eine Verbindung der beiden nicht unwahrscheinlich macht. Beide haben Beziehungen zu Salzburg. Lampi machte dort als Jüngling um 1768 Studien.*) Wölfl ist dort 1772 geboren. Beide hatten späterhin in Wien und in Sankt Petersburg große Erfolge, die sie mit der besten Gesellschaft bekannt machten. Sollten sie sich da einmal getroffen haben, so boten Erinnerungen an Salzburg Anknüpfungspunkte, die von uns zu beachten wären. Beide kamen nach langer Reisezeit in den 1790er Jahren nach Wien**), das ihnen beiden übrigens schon von früheren Aufenthalten her bekannt war. Wölfls Oper „Der Höllenberg" hatte am 21. November 1795 in Wien seine erste Aufführung erlebt, als Wölfl aus Rußland nach Wien zurückkehrte. 1797 und 1798 folgten andere Opern. Lampi kam 1798 nach Wien zurück.

Damit sind die Daten angeführt, die hauptsächlich für das vorliegende Bildnis Wölfls in Betracht kommen. Ich vermute, daß es 1798 vom älteren Lampi in Wien gemalt ist. Ob Lampi auch 1795 in Wien gewesen, als seine Frau starb***), und als „der Höllenberg" Wölfls aufgeführt wurde, ist fraglich. Wölfls Bildnis mag nun 1795 von einem anderen Künstler oder 1798 von Lampi gemalt oder noch später entstanden sein, es bietet neben dem künstlerischen Interesse (die verhältnismäßig kleinen Arbeiten Lampis sind immer den größeren vorzuziehen, ähnlich wie bei Füger, Jsebey) auch noch ein anderes: Wölfl ist als Komponist vergessen, aber mehrere zeitgenössische Nachrichten über sein Klavierspiel sind erhalten, mit dem er überall, wo er auftrat, berechtigtes Aufsehen er-

*) Vrgl. Füßlis Annalen der bildenden Kunst, II, S. 72 f. (1802); ferner Hormayr: Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1825, S. 424 f. Die späteren haben zumeist aus diesen Quellen geschöpft. Über die Jahre, die Lampi in Polen und Rußland verbracht hat, vrgl. Fournier-Sarlovèz „Artistes oubliés", Paris 1902. — Ich kann hier nicht auf weiteres eingehen, wieviel Material über Lampi und seine Familie mir auch vorliegt.

**) Fournier-Sarlovèz a. a. O. S. 111.

***) Vrgl. Helbings Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, II, S. 204 (Haidecki).

regte. Sogar ein Beethoven, als er sich mit Wölfl maß, hatte Mühe, seinen Platz als „Herr des Klavierspiels“ zu behaupten.

✠

Bei dem nächsten Bildchen, das uns heute angeht, beruht die Benennung lediglich auf den Angaben einer Inschrift, die auf der Kehrseite der Leinwand steht. Christian Gladysz ist danach der Meister. Füßlis großes Lexikon gibt einige Worte über ihn nach alter Quelle, der ich bisher nicht nachgegangen bin. Ich kenne von diesem Maler nur das eine Werk, das mich übrigens bedauern läßt, daß er nicht in die Reihe der galeriefähigen Meister aufgenommen ist. Es läßt auf Talent und tüchtige Ausbildung zurückschließen. Ohne Zweifel wird man noch manches über den Mann erfahren, wenn nur erst einmal ein sicheres Werk abgebildet ist.

Dr. Meyer hat das Bildchen aus der Sammlung Saruba erworben.*) In Sarubas Familie soll es jahrzehntelang bewahrt worden sein. Früher war es in einer Familie Becker und noch weiter zurück bei einem Herrn Schade.

Auf der Rückenseite steht:

„Der Freund der Familie Becker, Christian Gladysz aus Babymost in Posen, schenkte dieses von ihm selbst gemalte Porträt seinem Freunde Schade am 8ten Dez. 1802.“ Dann folgt „Herrn Fr. Becker am 9. Nov. 1827
Z(um) A(ndenken)
von S(chade).“
und noch weiter „Von der Becker Familie erhalten den 9. Nov. 1848 K. S(aruba).“

(Kleines Ölgemälde auf Leinwand. Abmessungen 28 × 23 cm.)

✠

Anbei wird noch ein Miniaturporträt abgebildet, das der dänische Künstler Christian Horneman mit Silberstift gezeichnet und leicht in Farben übergangen hat. Es stammt aus dem Jahre 1802, wie aus der Beischrift des Künstlers hervorgeht. Daß man das kleine Stück gerade in Wien findet, obwohl der Künstler Däne gewesen, kann um so weniger befremden, als Horneman gerade 1802 in Wien verweilte. Aus dem genannten Jahre stammt ein kleines Abbild Beethovens und noch anderes, das bei Gelegenheit zu besprechen sein wird.**)

✠

Da unlängst das Gebiet der Zeichnungen von Jos. Danhauser betreten worden ist (es war im V. Heft dieser Blätter), teile ich aus Dr. Gotthelf Meyers Sammlung auch eine Probe mit. Es ist eine Studie aus dem Jahre 1836. Auf Seite 133 die Abbildung nahezu in der Größe der Vorlage. Das Blatt war 1877 (als Nr. 1127) in der Wiener Akademie, 1897 (als Nr. 846) in der Schubert-Ausstellung zu sehen. Es ist signiert und datiert.



Bildchen von Chr. Gladysz (Wien, Sammlung Gotthelf Meyer).

---

*) Vgl. „Repertorium für Kunstwissenschaft“, Bd. XX, „Gemäldesammlungen in Wien“.

**) Zu Horneman verweise ich einstweilen auf die Künstlerlexika, u. a. auf Ph. Weilbach: Nyt dansk Kunstnerlexikon (1896), und des besonderen auf die Nachträge zu Füßlis großem alten Lexikon, wo von den kleinen Porträten des Königs Friedrich Wilhelm von Preußen und der Königin Louise die Rede ist. Diese Bildchen sind von Meno Haas gestochen (der König nach drei verschiedenen Vorlagen Hornemans, die Königin einmal. Freundliche Auskünfte durch Herrn Geh. Rat M. Lehrs und Herrn Direktorialassistenten Dr. Jaro Springer). Zu Hornemans Beethoven-Brustbild ist das Wesentliche mitgeteilt in meinem Buche „Neue Beethoveniana“, S. 209 ff. Über weitere Arbeiten schrieb ich in der „Zeitschrift f. bildende Kunst“, Neue Folge, IV, Heft 1. (Das Stift Lambach in Oberösterreich besitzt eine kleine Zeichnung von Horneman, die signiert ist „Horneman fecit 1802 Vienna“. Brustbild eines Mädchens. Kleines Format. Gesicht etwa 2 cm hoch.) Ein Bildnis Thorwaldsens von Horneman wird als Besitz des Thorwaldsen-Museums in Kopenhagen verzeichnet. Ich hoffe näheres darüber in einem der nächsten Hefte mitteilen zu können.

VOM MONOGRAMMISTEN SS (I S).

Im Nationalmuseum zu Stockholm und im Wiener Museum hat man Gelegenheit, einige Werke zu studieren, die in kunstgeschichtlicher Beziehung als holländische Bilder des XVII. Jahrhunderts um etwa 1650 angesprochen werden können. In Karlsruhe findet sich eine alte schwache Kopie nach dem Bilde in Wien*) (Kopf einer alten Frau); eine alte Wiederholung desselben Gemäldes hängt in der Schweriner Galerie.**) Ein Bild in Braunschweig***) (sitzender alter Mann) gehört gewiß in das Werk unseres Meisters (Nr. 551), auch wenn Riegels letzter Katalog den Christoph Schwarz als Autor nennt. Einige weitere



Miniaturporträt von Chr. Horneman (Wien, Sammlung Gotthelf Meyer).

*) Hierzu meine kleinen Galeriestudien. Neue Folge. II. Lieferung. „Von den Niederländern in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien", und meine „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen", I, S. 207 und 550.

**) Vrgl. den großen Katalog von Schlie „Beschreibendes Verzeichnis" (1882), S. 518 f., Nr. 859.

***) Das Bild in Braunschweig ist von V. A. Bruckmann in München nachgebildet. Pigmentdruck Nr. 551. Die dargestellte Persönlichkeit ist ohne Zweifel dieselbe, wie auf dem Porträt bei Mallmann. Nur sieht man sie von vorne. Auch die Mütze kehrt wieder. Das Braunschweiger Bild zeigt aber den Alten als eine Art Würdenträger mit einer Kette an der Brust. Ob ein geistlicher Würdenträger? Auf dem Tische steht ein Kelch, liegen Bücher.

Bilder werden in Georg Goethes Katalog der Galerie im Stockholmer Nationalmuseum genannt.*) Diese Bilder von unserem I S stellen dar einen Greis, eine alte Frau (Nr. 645 und 646 von 1645) und eine Dame mit Brief (Nr. 1117 von 1658).

Anbei teile ich ein Werk des I S mit, das bisher nicht beachtet wurde. Es gehört Herrn Gaston Ritter v. Mallmann in Blaschkow und stammt aus der Versteigerung Friderik Muller (Mensing) in Amsterdam vom April 1904 (Katalog Nr. 1108). Die Darstellung, einfach genug, wird durch die beigegebene Abbildung klar. Man möge sich das Gesicht graugelblich, lederfärbig vorstellen. Der ergraute Bart zeigt Stellen, die darauf schließen lassen, er sei früher blond gewesen. Kleidung grünlich. Das Monogramm I S (verbunden, so daß der Balken des I oben und unten durch das S abgeschlossen wird) steht rechts oben. (Auf Eichenholz, hoch 35·5, breit 28·5 cm.) Ich danke dem Besitzer des Bildes hiermit bestens für die Photographie nach dem guterhaltenen, interessanten Stück, das den Meister I S von seiner guten Seite zeigt. Jeder Strich ist mit Sicherheit hingesetzt. Das ganze hat Stimmung in der Farbe.

Wie der Monogrammist I S mit Namen heißt, ist noch nicht einmal vermutungsweise zu sagen. J. Spielberg ists wohl nicht, noch weniger der Ungar Spillenberger. Auch in Jan Steens Entwicklungsgang paßt die Reihe der I S-Bilder nicht recht hinein. Denn das monogrammisierte I S-Gemälde in Stockholm von 1658, das späteste datierte, das ich anzuführen weiß, läßt sich nicht mit den Jan Steenschen Bildern ders Zeit zusammenzwingen, wiewohl das früheste Werk des Steen in der Dresdener Galerie, es ist undatiert, unserem Monogrammisten I S ziemlich nahe steht. Ist das vielleicht ein Werk des I S, auf dem schon vor Zeiten eine falsche Jan Steen-Signatur angebracht worden ist? Gegenwärtig sieht die Signatur schon recht alt aus. Sie unterscheidet sich aber im Duktus so sehr von Steens sonstigen Unterschriften auf Bildern, daß man sich jedenfalls zur Vorsicht gemahnt fühlt.

Ich schließe mit Fragen ab und mit Gedankenverbindungen, die gewiß noch sorgsamst zu prüfen sind, bevor man ihnen Sicherheit zusprechen dürfte. Der Monogrammist I S könnte ein Holländer sein, der ins Ausland gegangen ist. Das Kostüm der lesenden Dame in Stockholm (Nr. 1117) schien mir unholländisch zu sein. Anfangs dachte ich an schwedische Nationaltracht, doch scheint das

*) 2. Auflage der „Notice descriptive de Tableaux du Musée National de Stockholm", S. 153 f. Goethe nennt auch ein Bild bei Dahlgren in Stockholm.



Jos. Danhauser: Ungarischer Bauer (Sammlung Gotthelf Meyer).

nach Goethes Meinung nicht ganz sicher zu sein. — Ob wohl die beigegebene Abbildung die Aufmerksamkeit belesener Bilderfreunde erregen wird? Der Monogrammist I S wäre bedeutend genug, um Aufmerksamkeit zu verdienen.

BILDER VON DEN GESELLSCHAFTSMALERN LAMBRECHT.

Vor Jahren, so ziemlich zu Beginn meiner Studien in Privatsammlungen stieß ich hie und da auf nette Sittenbilder, die irrtümlicherweise als Werke Lancrets galten. Die Art des Lancret war mir indes zu wohl bekannt, um die Benennung hinnehmen zu können. Wer denn aber sonst war der Maler dieser Gesellschaftsszenen, die bald im Freien, bald in bürgerlichen Stuben spielen? Nach einiger Zeit vergeblichen Suchens und Vermutens fand ich Hosers ziemlich eingehende Besprechung von zweien solcher Bilder im Catalogue raisonné der Hoserschen Sammlung (erschienen zu Prag, 1846). Danach hieß der Maler Lambrecht oder Lambrechts. Sein Vorname sei Hendrik gewesen, was noch zu besprechen sein wird. Schon Hoser wußte darum, daß die Bilder dieses Meisters gelegentlich als Werke Lancrets angesprochen werden. Er kannte die alten Erwähnungen eines

Lambrecht in den Hoetschen Katalogsammlungen, nannte Bilder von diesem Maler in Schleißheim in der Lausbergschen Sammlung, in der Liechtenstein-Galerie und beim Wiener Architekten Jäger. In seinen weiteren Mit-



Monogrammist I S: Lesender Alter (Blaschkow, Galerie G. v. Mallmann).

teilungen geht Hoser auf Zanis Enzyklopädie zurück, wo zwei Maler namens Lambrecht mit gekürzten Vornamen angeführt werden, beide Figurenmaler und beide dem 18. Jahrhundert angehörend. Brulliots Angaben werden kritisiert, und endlich beschreibt Hoser die zwei Bildchen seiner eigenen Sammlung. Diese Bilder, man weiß es, sind jetzt mit der ganzen Hoserschen Galerie im Prager Rudolfinum zu suchen, wo sie als Werke des Jan Baptist Lambrecht aus Antwerpen katalogisiert sind. Jan Baptist Lambrecht ist ja der einzige, über den man urkundliche Nachrichten hat.*) Daß gerade dieser Lambrecht der wirkliche Meister aller Sittenbildchen wäre, die in die Gruppe des angeblichen Lancret gehören, möchte ich bezweifeln. Vielmehr nehme ich an, daß es zwei Lambrecht gegeben hat, die im Laufe des 18. Jahrhunderts nette Sittenbilder gemalt haben. Beide Lambrecht stehen sich in ihrer Kunstweise überaus nahe und dürften auch leibliche Verwandte gewesen sein. Auf einem der Bildchen dieser Gruppe, es befindet sich seit wenigen Jahren in der Sammlung des Großindustriellen Herrn Gustav Hoschek Ritters von Mühlheim in Prag, steht (unten halb links) ein Monogramm, das aus den kursiven großen lateinischen Buchstaben J B und L gebildet wird. Im Zusammenhange mit vielen anderen Bildern nahezu desselben Stils, die da oder dort als Lambrecht oder Lancret laufen, kann das Monogramm kaum anders aufgelöst werden, als mit Jan Baptist Lambrecht. Ich füge einen Netzdruck nach dem Bildchen ein. Ungemein nahe verwandt mit die-

*) Vgl. van den Branden: Geschiedenis der antwerpsche schilderschool, S. 1201 ff. — Danach ist J. B. Lambrecht am 28. Februar 1680 zu Antwerpen getauft. 1709 wurde er Freimeister der Gilde. Er lebte lange in seiner Vaterstadt, verließ sie aber gegen 1731, um, wie es scheint, nach Deutschland zu gehen. Siehe auch die Antwerpener Liggeren (II, 661 f.). Die Stellen bei Zani stehen im Bd. XI, S. 213 und 222 (Zani nennt einen G. P. Lambert oder Lambrechts und einen F. Lamprecht).

sem kleinen Stück *) ist ein etwas größeres Bild gewesen, das bei Gelegenheit der Wiener Versteigerung Widerhofer von 1902 einige Beachtung und einen Käufer gefunden hat. **)

Dieses Bildchen (anbei wieder ein Netzdruck) hat eine andere Signatur, die sich in keiner Weise auf Jan Baptist deuten läßt, sondern „N Lambrecht. Fecit" zu lesen ist. Die Schrift ist ganz unverdächtig und recht wohl leserlich (rechts unten auf dem Tischgestelle dunkle Züge in einer kursiven Lateinschrift). Der Vorname beginnt ohne Zweifel mit einem N und nicht mit H, wie der Katalog der Widerhoferschen Versteigerung angibt. ***)

Ich meine, daß damit der zweite Lambrecht nachgewiesen ist, auch wenn sein voller Vorname noch unbekannt ist.

In aller Kürze stelle ich schließlich zusammen, was ich im Laufe der Jahre von den Lambrechts kennen gelernt habe. Es waren Bilder in der bischöflichen Residenz zu Bamberg, in Braunschweig (aus Salzdalum stammend und dort als N. Lambrecht geführt), im herzoglichen Museum zu Gotha (Nr. 463 als N. Lambrecht ein zweites verriebenes Bild dieser Art im Vorrat). In Düsseldorf in der Dahlschen Sammlung (kleiner Bauerngesellschaft und ein größeres Bild), die oben besprochenen Bildchen des Rudolfinums in Prag, zwei kleine Stücke in Sommerau (später in der Brunsvikschen Versteigerung zu Wien von 1902), in Wien zahlreiche Stücke, und zwar in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie, in der Sammlung H. v. Klarwill, beim Herrn Baron Wilhelm Haan (es waren die Bildchen, die früher der Jägerschen Galerie angehört haben und die bei Hoser erwähnt sind, Baron Haan ist seither gestorben) und beim Herrn kaiserlichen Rat Ed. Gerisch, endlich im Stift Zwettl zwei Gesellschaftsbilder, die möglicherweise Kopien sind.

*) Es mißt nur 21·5 × 17·5 cm. — Auf Eichenholz gemalt. — Die junge Frau am Tische trägt ein rotes Leibchen, der junge Mann rechts einen blauen Rock. Im Original ist nach dem Hintergrunde zu beiderseits je ein Mann sichtbar.

**) Vgl. meine Bemerkung im Vorwort zum Katalog Widerhofer. Das Bild ist nach Freiburg i. Br. zu Herrn Dr. Franz Gaeß gelangt.

***) Zur Beschreibung noch dieses: Das Werk ist gut erhalten, von stimmungsvoller Färbung. Auf Leinwand. Höhe 52·5, Breite 40·5. — Die Photographie wird der Freundlichkeit des Herrn Kunsthändlers Hirschler verdankt.

Nach Katalogen verzeichne ich noch vier Bilder der Kölner Versteigerung vom Dezember 1893 (eines dieser Bilder war nach Angabe des Kataloges bezeichnet: Lambrecht. Ein Vorname scheint in dieser Signatur zu fehlen), ferner eines in der Féralschen Vente in Paris von 1901 (nach „Le journal des arts", 1901, Nr. 31, vom 24. April) und eines in der Kölner Versteigerung vom Dezember 1902.



J. B. Lambrecht: Bildchen in der Galerie Hoschek zu Prag.

Von den Bildern, die bei Hoet vorkommen (I, 351, II, 47, III, 198 und 491), werden zwei Stücke (I, 351) so allgemein erwähnt, daß man nicht einmal erfährt, welche Darstellung sie hatten. Möglicherweise waren es Werke des Stillebenmalers Lambrecht, von dem die Brüsseler Galerie ein Werk besitzt und von dem ich vor Jahren (1890 und 1892) bei W. Horn in Wien ein De Heem-artiges Fruchtstück gesehen habe.

In Burtins Sammlung von Brüsseler Versteigerungskatalogen kommt ein Gesellschaftsbild von Lambrechts vor, das 1793 in der Auktion Van Mons verkauft wurde.

RUNDSCHAU.

Im *Haag* (La Haye) ist das Mauritshuis durch zwei gute Bilder bereichert worden, und zwar durch einen signierten Thomas de Keyser von 1636 und einen gleichfalls signierten Cornelis Janson van Ceulen von 1650. Beide Bilder fanden Bewunderung in der Haager Porträtausstellung von 1903. (Freundliche Mitteilung der Direktion durch Herrn Dr. W. Martin, dem ich auch die beifolgenden Abbildungen verdanke.)

N. Lambrecht: Gesellschaftsbild der Sammlung F. Gaeß zu Freiburg i. Br.

Hermannstadt. Der Anregung einiger Kunstfreunde, unter denen sich auch Karl Dörschlag und Emil Sigerus befinden, verdankt man die Gründung eines Vereines für heimische Kunstbestrebungen. Die neue Vereinigung bezweckt nicht nur die Hebung einheimischer Kunst, sondern auch die Erhaltung alter Denkmäler und die Erleichterung beim Sammeln verschiedener Kunstgegenstände. Das siebenbürgisch-deutsche Tageblatt vom 12. November 1904 berichtet über die vorbereitenden Schritte.

In einem gesonderten Teil der Hauptkirche zu Hermannstadt sollen alte Bilderaltäre, die bisher nicht beachtet worden sind, zu einem kleinen Museum vereinigt werden.

Paris. Der Salon d'automne wird heuer zum zweiten Male abgehalten. Die Ausstellung der französischen Primitiven, von der in den „Blättern für Gemäldekunde“ wiederholt die Rede war, wird eingehend gewürdigt durch H. Bouchot in der italienischen Zeitschrift „L'Arte“ (VII. Bd., S. 223 ff.), ferner durch W. v. Seidlitz im Oktoberheft der „Deutschen Rundschau“ (S. 120 ff.). Als Buch ist erschienen Georges Lafenestre: „Les Primitifs à Bruges et à Paris 1900, 1902 bis 1904“ und Georges H. de Loo: „L'exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale“.

Wien. Gegenwärtig stehen folgende Ausstellungen offen: Die Herbstausstellungen im Künstlerhause, in der Sezession, im Künstlerbund Hagen, ferner eine Waldmüller-Ausstellung in O. H. Miethkes Kunstsalon, eine Zusammenstellung moderner Kunstdrucke bei Artaria, eine Ausstellung von Werken böhmischer Künstler bei Albert Kende und eine Erwin Pendl-Ausstellung im Salon Pisko. Fast beständig werden im Versteigerungsamte Verkaufsausstellungen moderner Bilder veranstaltet. Der „Jungbund“ hat im Künstlerhause ausgestellt. Auch der Albrecht Dürer-Verein hat eine Ausstellung eröffnet.

AUS DER LITERATUR.

Herr Direktor Dr. Kötschau in Dresden will vom nächsten Jahre an in Berlin bei

Georg Reimer eine neue Zeitschrift „Museumskunde“ herausgeben.

Vor kurzem erschien die erste Nummer der Zeitschrift „Kunstliterarischer Anzeiger“, herausgegeben von Ernst Gramatzki (Selbstverlag des Herausgebers, Halle a. d. Saale, Meckelstraße 23).

„Kunst und Kunsthandwerk“, die reich ausgestattete Zeitschrift des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (Wien, Artaria & Cie.), bietet in den jüngsten Heften gediegene Studien über die Empire-Ausstellung in Dresden, über das englische Haus, über Hirschvogelkrüge, altösterreichische Goldschmiedearbeiten und anderes.

Das jüngste Doppelheft der „Zeitschrift für bildende Kunst“ ist fast gänzlich dem neuen Kaiser Friedrich-Museum in Berlin gewidmet (Neue Folge, XVI. Jahrgang, Heft 2 und 3).

Die „Gazette des beaux arts“ vom November beginnt einen Artikel über die Mosaiken zu Kahrié-Djami (Ch. Diehl), einen weiteren über den Maler Swebach-Desfontaines, über Nattiers Bildnisse der Madame de Pompadour (P. de Nolhac), über den Zeichner Konstantin Guys, setzt fort die Studie von Guiffrey über die Tapisserien von Malta und bringt einen Artikel von Marguiller über die Internationale Kunstausstellung in Düsseldorf. L. Dimier berichtet über L. Cust „Notes on the autentic portraits of Mary Queen of Scots“.

Schönbrunner und Meder: „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen“, Bd. IX, Lieferung 10 (unter anderen werden nachgebildet Blätter von Virgil Solis, P. J. Saenredam, A. Brouwer, Hans Hoffmann und Callot).

„Oud Holland“ hat sich jüngst mit dem zweiten Hefte des XXII. Jahrganges eingestellt. Es enthält eine Studie von A. Bredius über die niederländischen Bilder in den französischen provinzialen Galerien (Fortsetzung), kritische Bemerkungen über Bilder in holländischen Sammlungen von de Groot, neue Beiträge zur Geschichte der Sankt Lukasgilde in Leyden von W. Martin und eine Notiz von Bredius über das Bildnis von Gozen Centen.

Walter Rothes: „Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst“, Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1904 (Heft XXV der Reihe „Zur Kunstgeschichte des Auslandes“). Gr. 8⁰.

Hans Flörke: „Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom XV. bis XVIII. Jahrhundert“ (München und Leipzig bei Georg Müller, 1905). 8⁰.

KUNSTHANDEL.

Durch die Firma Amsler & Ruthart in Berlin werden am 28. November und an den folgenden Tagen Städteansichten, Bildnisse und Flugblätter, im ganzen gegen 2000 Blätter, versteigert.



Th. de Keyser (neue Erwerbung des Mauritshuis im Haag). Nach einer Aufnahme von Bruckmann in München.

In der Galerie Helbing zu München kommt in den ersten Tagen des Dezember die Kunstsammlung des Schlosses Miltenberg am Main unter den Hammer, und zwar am 1. und 2. Dezember die Gemälde, vom 5. angefangen die Zeichnungen, Kunstdrucke, Handschriften, Miniaturen und Bücher. Luxuriös ausgestattete Kataloge werden ausgegeben. Der im Katalog abgebildete Tiepolo dürfte der vorbereitende Entwurf für das Hauptbild mit Antonius und Kleopatra im Palazzo Labia in Venedig sein. Nach den Abbildungen zu schließen, scheinen die als Bassano geführten Bilder (Marktszenen) von dem interessanten Pietro Lungho herzurühren, einem Niederländer, der in Venedig gemalt



C. Janson van Ceulen (neue Erwerbung des Mauritshuis im Haag).

hat und sogar Staatsaufträge erhielt. Die Abbildungen der beiden Siberechts und die vielen anderen Bilder erwecken großes Interesse. Nr. 402 sieht nach dem Lichtdruck wie eine Kopie nach Denner aus. Man kann erwarten, daß die reichhaltige Sammlung manches gute Stück an Museen und Galerien abgeben wird.

BILDERPREISE.

Bei der Versteigerung der Sammlung Hefner-Alteneck durch H. Helbing in München erzielte unter den Gemälden Martin Schaffners Epitaph von 1532 den höchsten Preis und zwar 10.500 Mark. Die altdeutschen Bildnisse Nr. 455 und 459 gingen auf 8600 und 3900 Mark. Die Frauenbildnisse, die wohl mit Recht auf Rubens (Nr. 450) und auf Miereveltt (Nr. 443) bezogen werden, brachten 6000 und 2000 Mark.

Bei der interessanten Versteigerung der Sammlung des Dr. A. H. H. van der Burgh, der Porträtgalerie aus der Familie Dela-Court und anderer Gemälde durch Frederik Muller & Cie (Ant. W. M. Mensing) in Amsterdam wurden folgende Preise erzielt:

B. v. Bassen: Reichgeschmückter Innenraum 375 holländische Gulden (das Bild kam an Oskar Nottebohm in Antwerpen), W. G. Ferguson: Stilleben 240, B. Gael: Halt vor der Schenke 425, P. Gyzels: Stilleben mit Parkansicht 360 (das Bildchen kam ans Ryksmuseum in Amsterdam), Monogrammist C H oder G H: Triktrakspieler 800, C. Verheus (sen): Stillleben 500, Ludolph de Jongh: Jagdgesellschaft 910, S. Kick: Batifolage 600, N. Maes: Lesende Alte 4600, N. Maes: Damenbildnis 1425, Jan Martsen de Jonghe: Der Pferdehändler (aus Galerie Schubart) 280, Th. van Pee: Der Junggeselle (aus Vente Bierens vom November 1881, ausgestellt 1894 in Utrecht) 200, Bon. Peeters: Seegefecht 300, Jakob van Ruisdael: Der kleine Wasserfall (war 1890 im Haag ausgestellt — kam an Goudstikker) 4600, Jan Steen: Scherzando (das ausgelassene Pärchen aus Sammlung Rinecker 1888, ausgestellt 1890 im Haag — kam an Gebrüder Hamburger nach Amsterdam) 3000, Jan Steen: Rauferei 575, D. Teniers d. Jüngere: Kücheninneres 1500, H. v. Vliet: Innenansicht der Oude Kerk zu Delft (aus Sammlung De Clercq) 400, Ph. Wouwerman: Le cheval blanc 2600, B. v. d. Ast: Blumen und Früchte 910, A. Beerstraeten: Winterlandschaft 700, A. Boonen: Bildnis 470, A. Brouwer: Bauern bei der Mahlzeit 3100 (aus Sammlung Marcuard in Florenz), Italiener, katalogisiert als Luca Cambiaso: Mystische Vermählung der heiligen Katharina 6000, dem A. Cuyp zugeschrieben: Geflügel 650, venezianisches Bild ums Jahr 1500 1150 Gulden, lombardische heilige Familie 1200, Jakob de Gruyter: Seeschlacht 250, N. v. Haeften: Vertumnus und Pomona 210, Janson v. Ceulen kleines Bildnis 1100, als Giulio Romano: Steinigung des heiligen Stefan 500, J. Koedyck: Das geleerte Glas 1725, Monogrammist J. R: Bildnis (ausgestellt 1894 und 1903) 2500, P. Moreelse: zwei Bildnisse zusammen 4000, Ant. Palamedes: Lautenspieler 1150, A. Raguineau: Bildnis 820, Schalcken: Bildnis 300, Bildnispaar 1150, Bildnis des Künstlervaters 210, W. Schellinks: Lagerbild 725, A. v. d. Tempel: zwei Bildnisse zusammen 4500 Gulden.

Bei der Versteigerung Bourgeois in Köln durch die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz jun.) wurden hohe Preise erzielt und die Gemälde allein brachten über 1½ Millionen Mark. Das Hauptbild unter den Altertümlichen, der L. Dalmau ging um 60.500 Mark an den Louvre nach Paris. Der Watteau mit 100.000 Mark an Steinmeyer. — Nach den Benennungen des Kataloges sind es folgende Bilder, die besonders hohe Summen oder nennenswerte Preise gebracht haben: Nr. 3 Giovanni Bellini, Madonna 5400 (an Fridt in Köln), Nr. 4 Giovanni Bellini, Madonna 9000 (an Schall nach Baden-Baden), Berchem 720 (an Jaffé nach Berlin), P. de Bloot, Speisung der Armen 1000, Jan Both Landschaft 4550 (an Preyer nach Amsterdam), Botticelli, Grablegung 8600 (an Schmitz in Köln), Amico di Botticelli (Mico di Sandro), Madonna 7900 (ans Museum in Lille), Bronzino, Bildnis (an Reiling nach Mainz), Lor die Credi, Himmelfahrt Sankt Ludwigs 20.000, Dalmau, Inthronisation S. Isidors 60.500 (an den Louvre), Gerard David, Madonna 8500, Van Dyck, Rokoxbildnis 21.500 (an A. Lederer nach Budapest), Eisen, Eigenbildnis 500, Flinck, Doppelbildnis 5100 (Kleinberger nach Paris), Dom-Ghirlandajo, Madonna 3000 (aus Smlg. Rudolfini in Florenz, an Geheimrat Michels), Graffione, Madonna 1550 (an Fridt in Köln), Gozzoli, Paulus und Barnabas 520, Fr. Guardi, Vedute 4500 (an von Rücker-Jenisch in Kairo), Adr. v. d. Hagen, Familienbildnis 1300 (an Böhler), Fra Filippo Lippi, Anbetung des Christkindes 8050 (an Böhler), Schule Lippi, Christi Geburt 700, Lotto, Kreuzabnahme 12.000 (Brauer, Paris), N. Maes, Familienbildnis 4550 (Fridt, Köln), Mantegna, Allegorie 2000, Meister der Ursulalegende, Marienbild 13.500 (an Böhler), Willem v. Mieris, Köchin 1850, Sebastiano del Piombo, weibliche Bildnisse (aus Palazzo Bandini in Rom), 38.500 und 35.500 (an Steinmeyer in Köln), Rembrandt, Geißelung Christi 7300, Reynolds, Bildnis 7000, G. Reni, Sankt Sebastian (aus der Dudley-Kollektion) 460, Rubens und Seghers,

Marienbild (aus Sammlung Demidoff) 4600 (an Kleinberger nach Paris), zwei Jakob van Ruisdael 10.150, 17.200 (an Thoar nach New York), J. d. Sellajo, Albonak 950, Teniers, Versuchung Antonii 17.050, Teniers, zwei Einzelfiguren 4250 (die Teniers an Thoar nach New York), Velasquez, Doppelbildnis 25.500 (Kleinberger), Adriaen v. de Velde, drei Bilder um 18.800, 7850, 1050 (an Thoar nach New York), Paul de Vos, Hirschjagd 5900, Ant. Watteau, L'Accordeé de Village (kaum einen Meter breit) 100.000 (an Steinmeyer), J. Weenix, Stilleben 450, Withoos, Stilleben, 100, Wouwerman, Die Rast 6000 (an Thoar), Wynants, Landschaft 4900 (an Lederer nach Budapest).

Die modernen Bilder haben folgende Summen gebracht: A. Achenbach, Stadt am Meer 9650, Bokelmann 430, Rosa Bonheur, Zugochsen 22.500, Pferdemarkt 9500, Schimmel 6000, Gussow, Brautjungfer 1300, Jacque, Heimkehr der Herde 1540, Kiesel, Damenbildnis 820, Knaus, Hündchen 800, Leibl, Bildnis 9000, Oeder, Landschaft 2200, Pradilla, mehrere Bilder 18.060, 4850, 2360, 1350, Sorolla, beim Hafen von Valencia 2400, F. v. Uhde, Anbetung durch die Könige 8500, Willems, Atelier 835, Ziem, Nillandschaft 560 (J. d. A. und D. K.).

Im k. k. Versteigerungsamte zu Wien wurde am 16. November ein kleiner Teil der Jägerschen Galerien versteigert neben einigen Bildern aus anderem Besitz. Von Interesse waren u. a. die Werke von Füger, Redl (Dreifaltigkeit Nr. 24 und Johanneskind mit dem Lamm Nr. 25, die im Anton Jägerschen Inventar vorkommen, vgl. Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines, XXXI. Bd.). Ein Hirschely (Blumenstück) gehörte zu den besten Arbeiten des geschickten Meisters. Erwähnt sei noch ein kleiner Gerrit v. Bronckhorst, der in der Kunstliteratur schon bekannt ist. Als besondere Seltenheiten können zwei Landschaften von R. Megan genannt werden.

Bei der Versteigerung gelangten ein Philipp Ferdinand de Hamilton um 3550 K an Baron Isbary, ein Lachtropius um 400, ein Dichtl um 165 K an Baron Beß-Chrostin. Ein Francken, Gastmahl erzielte 700, das Brutusbild von Füger 1200, das Blumenstück von Hirschely 205, ein Cl. Jos. Vernet 500 und ein eingeschobener Rudolf Alt 1200 K.

Anfangs November wurde in Berlin die Sammlung Alb. Jaffé durch Keller & Reiner versteigert. Ein Aquarell von Herkommer ging auf 1700 Mark, der Klosterbruder von Grützner auf 1030, eine Landschaft von Hans Thoma auf 5000 Mark (M. N. N.).

ZUR BILDNISKUNDE.

„Die Schopenhauer-Porträts" werden aufgezählt und besprochen durch Dr. Karl Töwe in der „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik", Bd. CXXIV, Heft 2, S. 201 bis 208.

Zahlreiche Porträts des Herzogs von Reichstadt finden sich nachgebildet bei Frédéric Masson: „Napoléon et son fils" (Paris, Goupil & Cie, 1904), gr. 8⁰. — A. Degaston in Budapest wies mich gefälligst auf ein Bildnis des Herzogs von Reichstadt hin, das bei Masson nicht vorkommt und sich in Budapest befindet (Ölgemälde, vielleicht von Lampi, 98×75). Ohne Zweifel hätte es Interesse, das Bild gelegentlich in einer großen Ausstellung zu sehen.

Für das Studium der Bildnisse von Frédéric Chopin sind einigermaßen beachtenswert die Abbildungen in dem neuen Buche „Souveniers inédits de Frédéric Chopin publiés par M. Karlowicz" (H. Welter, Paris und Leipzig 1904), 8⁰.*)

NOTIZEN.

Über den interessanten Trecentisten Serafino Serafini, der in Modena tätig war, vgl. Venturis „L'arte", S. 287 ff.

Simone Martini und seine Madonna in der Galerie Borghese, besprochen in derselben Zeitschrift S. 309 f.

Über die verschiedenen Restaurierungen der Deckenbilder des Michel-Angelo in der Sixtinischen Kapelle schreibt Ernst Steinmann in Seemanns „Kunstchronik" (Sp. 570 f.). Steinmann stellt vier Restaurierungen fest, von denen ihm die des Domenico Carnevale in den Jahren 1566 bis 1572 die bedeutendste zu sein scheint.

„Raphaels heilige Cäcilia." Artikel von Karl Justi in der „Zeitschrift für christliche Kunst" (Herausgeber Prof. Dr. Al. Schnütgen), XVII. Jahrg., Heft 5.

Die Werke des älteren Peeter Brueghel in der Wiener Galerie werden besprochen durch Max J. Friedländer in dem Heft 3 von „Neue Kunst", herausgegeben von der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

„Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers", Artikel von Paul Kalkoff im „Repertorium für Kunstwissenschaft", XXVII. Bd., S. 346 ff. — In der Seemannschen Kunstchronik spielte sich eine Polemik ab zwischen

*) Die neueste Chopinliteratur, die ich (der polnischen Sprache unkundig) nicht beherrsche, wird besprochen in der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft", Jahr V, Heft 9, S. 357 ff.

Dr. A. Weixlgärtner in Wien und Dr. W. Singer in Dresden aus Anlaß des Singerschen Versuches einer Dürer-Bibliographie.

Über „Mathias Grünewald und die Mystik“ äußert sich Friedrich Schneider (Mainz) in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung Nr. 234 und 235. Über „Mathias Grünewald im Schongauer-Museum zu Colmar“ schrieb V. Isemann in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung Nr. 115 (1904).

Zu Antonello de Saliba ein reich illustrierter Artikel von Enrico Brunelli in Venturis „L'arte“ (S. 271).

Einige Bemerkungen zu Sofonisba Anguissola in Nr. 205 der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung in dem Artikel „Studienblätter aus Italien“ von Olga von Gerstfeldt.

Über neu entdeckte Wandmalereien mit der Anbetung durch die heiligen drei Könige schreibt Dr. F. Innershofer für die Berliner „Antiquitätenzeitung“ (Heft XXX vom 21. Oktober 1904). Diese Wandgemälde aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wurden in der Sakristei der Kirche zu Völlan in Südtirol aufgedeckt.

Eine kleine Innenansicht des Bibliotheks-saales im ehemaligen Kloster Schussenried mit dem Deckenfresko von Franz Georg Herrmann aus dem Jahre 1757 wird gegeben in der Berliner „Antiquitätenzeitung“, II. Jahr, Heft XXVIII.

Urkundliche Mitteilungen zu den Malern Francesco Arigone, Paul Troger, Joh. Chr. Handke, Daniel Gran, M. A. Unterberger, Christian Hilfgott Brand und Josef Stern wurden veröffentlicht durch W. Schram in der Zeitschrift des mährischen Landesmuseums (Bd. IV).

„Der Kunstfreund“, XX. Jahrg., Nr. 7 (redigiert von Heinr. v. Wörndle), bringt einen Artikel „Martin Knoller, zu des Künstlers hundertstem Todestage“ von Edmund v. Wörndle (Abb. des Selbstbildnisses von 1801 und eines Gemäldes aus Besitz S. H. K. Ettel in Innsbruck).

Über A. F. Maulpertsch und sein großes Altarbild in Sankt Emeran zu Mainz schrieb Dr. Friedrich Schneider 1902 im Mainzer Journal Nr. 63. Der Artikel „Die Aufrichtung des Hochaltars in der St. Emeranskirche zu Mainz in den Jahren 1808—1810“ ist auch im Sonderabdruck erschienen (Mainz, Druck und Verlag von Joh. Falks Söhne).

„Erinnerungen an Wilhelm v. Kaulbach“ von Theodor Pixis. Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ vom 22. Oktober 1904 — Alex Braun schrieb in J. J. Webers Illustrierter Zeitung vom 13. Oktober (Nr. 3198) über W. v. Kaulbach und stellte u. a. fest, daß der Künstler nicht 1804 geboren ist, wie gewöhnlich angenommen wird, sondern 1805.

Die Unterhaltungsbeilage der „Linzer Tagespost“ hat im Laufe des Jahres bemerkenswerte Mitteilungen über M. v. Schwind veröffentlicht (sie sind in Sonderabdruck erschienen) und brachte jüngst in der Nummer vom 2. Oktober die Abbildung eines oberösterreichischen Bauernfestes aus dem XVII. Jahrhundert (das Originalbild befindet sich im Salzburger Museum).

Mit Wilhelm Leibl befaßt sich Heft 3 von „Neue Kunst“ (S. 5—11) (Berlin, Photographische Gesellschaft).

„The Studio“ behandelt in einer neuen „Sepicial Number“ die Künstler Daumier und Gavarni.

„L'Illustration“ vom 22. Oktober 1904 veröffentlicht die Abbildung eines großen Gemäldes von Roybet, das 1890 im Salon unter dem Namen Frédéric Humbert ausgestellt war und seither in zwei Stücke abgeteilt wurde. Die falsche Namengebung soll mit Roybets Einverständnis geschehen sein.

Seit Lenbachs Ableben beschäftigt sich die Literatur bis heute lebhaft mit dem interessanten Künstler. Ich notierte in dieser Beziehung „The nineteenth century“ (London) Juniheft. Das Buch von Wyl: „Franz Lenbach, Gespräche und Erinnerungen“ wurde in vielen kleinen Artikeln ausgenützt. Daß Wyls Angaben nicht unbedingt zuverlässig waren, geht aus einem Artikel: „F. v. Lenbach über Graf Schack“ von Georg Winller in der „Neuen Freien Presse“ vom 4. September 1904, hervor.

Den kunstgewerblichen und malerischen Arbeiten Melchior Lechters widmen Westermanns illustrierte Monatshefte vom Oktober und November einen reich ausgestatteten Artikel.

„L'art à l'école en Suède“ heißt ein illustrierter Artikel in „Art et Décoration“ vom Oktober 1904. (Dieselbe Zeitschrift handelt in demselben Heft von Jos. Sattler.) Über „Die schwedische Kunst in Saint Louis 1904“ schreibt Bieberstein in „Die Kunst für Alle“ (XX, Heft 4).

Dem mehrseitig tätigen Maler Huber-Feldkirch widmet „Kunst und Handwerk“ (München, Jahrgang 1905, S. 2 ff.) einen langen Artikel unter Beigabe von Abbildungen nach Huberschen Gemälden.

Über die Sammlung Lohmeyer in Göttingen vgl. die Berliner „Antiquitäten-Rundschau“ Nr. 31 und 32.

In den „Technischen Mitteilungen für Malerei", XXI. Jahr, Nr. 4 und 5, findet sich die Fortsetzung der Angaben über ultramikroskopische Untersuchung von Farbstoffen, die E. Raehlmann zuerst in der „Ophthalmologischen Klinik" veröffentlicht hat. Vgl. auch „Blätter für Gemäldekunde", Heft V, S. 95.

TODESFÄLLE.

Verstorben sind: In Leipzig am 4. August der Maler Anton Dietrich (Seemanns Kunstchronik, XV., Sp. 549). — Maler Karl Breitbach (Kunstchronik). — In Berlin Professor Otto Brausewetter. — In Frankfurt a. M. Prof. Johann Heinrich Hasselhorst. — In Düsseldorf der Kupferstecher Fritz Dinger am 11. August. — In Lübeck Maler und Schriftsteller Konrad Weidmann am 17. August. — In Berlin am 20. August Maler Thomas von Natusius. — In Soest i. W. Maler Becker (Seemanns Kunstchronik, XV., Sp. 550). — Am 25. August zu Buré dans l'orne H. Fantin-Latour (Tagesblätter und „Art et Décoration" vom September 1904 und viele andere Kunstzeitschriften). — Am 26. August zu Triest der Porträtmaler Umberto Veruda („Neue Freie Presse" vom 2. September). — Am 30. August der Maler Henri de Séverac („Le journal des arts" vom 10. September). — 2. September der Münchener Landschaftsmaler August Seidel im 84. Lebensjahre (vgl. den Katalog der Münchener Auktion Pfister, S. III ff.). — Anfangs September der Maler Alphonse J. Monchablon („Le journal des arts" vom 10. September). — In Leipzig Maler Otto Försterling (Wiener Abendpost vom 7. September). — 9. September der russische Historienmaler P. A. Swedomski (Seemanns Kunstchronik, XV., Sp. 572). — 12. September der Landschaftsmaler Karl Rettich zu Lübeck. — Emile Gallé, der Meister in der Herstellung farbigen Glases zu Nancy am 24. September. — 5. Oktober zu Großbothen Ernst Artur Seemann, der Begründer des weit bekannten Leipziger Verlages, der für Kunstgeschichte seit Jahrzehnten von Bedeutung ist (D. N.). — Im Laufe des Oktober zu Brüssel der Maler J. Th. Coosemans (Seemanns Kunstchronik, XVI., S. 11). — Am 13. Oktober zu Budapest der Historienmaler Karl Lotz (Wiener Tagesblätter). — Im Laufe des Oktober zu Mureaux (Seine et Oise) der Marinemaler Léon-Gustave Ravanne im Alter von 50 Jahren („Chronique des arts et de la curiosité" vom 22. Oktober 1904). — Im Laufe des Oktobers zu London der Maler Charles Wellington Furse („Neue Freie Presse", 18. Oktober). Anfangs November bei den Unruhen in Innsbruck umgekommen Maler Pezzey (Tagesblätter). Am 4. November Alexander Scharf, Eigentümer der Wiener „Sonn- und Montagszeitung", ehedem ein glücklicher Sammler alter Gemälde. Seine erste wertvolle Sammlung ist 1876 in Paris versteigert worden (Wiener Tagesblätter). — Am 12. November zu Wien Prof. Rudolf Ribarz. — Im Laufe des November der englische Maler Valentin Prinсep („Neue Freie Presse", 17. November). — Zu Köln am 17. November im 54. Lebensjahre Heinrich Lempertz jun., Inhaber der altbekannten Kunsthandlung J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) (D. N.).

BRIEFKASTEN.

Mehreren Fragenden: Ich bitte mir keine Bilder mittels Post unmittelbar ins Haus zu senden, da ich weder Zeit noch Gelegenheit habe, für die Rücksendung Sorge zu tragen.

Freund K. in Wien. Ich gebe mir alle Mühe, Ihre Frage sobald als möglich zu beantworten und Ihnen aus ganzen Reihen von Büchern das Beste herauszusuchen. Vor allem und nach allem ist in dem Falle das große Buch der Natur aufzuschlagen.

Frl. A. N. Sie bitten mich, Ihnen meine unlängst mündlich geäußerte „Definition" der Lokalfarbe zu wiederholen. Gestatten Sie zunächst die Bemerkung, daß ich auf Definitionen sehr schlecht zu sprechen bin, da sie ausnahmslos zu weit oder zu eng sind. Ich schreibe Ihnen lieber, was sich über Lokalfarbe aus dem Gebrauch in der Sprache der Maler ableiten läßt. Auch bitte ich, sich vor allem daran zu erinnern, daß ein Gegenstand nur insofern farbig ist, als wir von ihm Licht ins Auge erhalten. Begreiflicherweise kommt es auf die Natur dieser Strahlen an und auf den Zustand unseres Auges, ob wir einen Gegenstand so oder so gefärbt sehen. Die Art der Strahlen und ihre Stärke kommen ebenso in Betracht, wie die Frische oder Ermüdung der sehenden Gewebe von der Netzhaut bis zu den Sehbezirken in der grauen Gehirnrinde. Bei nahezu gesundem Auge, das nicht überreizt ist, sehen wir im finsteren geschlossenen Raume ungefähr „schwarz". Richten wir den Blick „normal", d. i. senkrecht gegen die Wand und lassen wir Tageslicht in den Raum, so sehen wir die Wand je nach Anstrich oder Tapetenart irgendwie farbig. Die Farbe, die wir dort bei mittelhellem zerstreuten Tageslicht an dem normal angeschauten Gegenstand wahrnehmen, können wir seine Lokalfarbe nennen. Beachten Sie dabei noch, daß keine Störungen durch weitere Lichtquellen durch Reflexe, durch getrübte Luft zwischen Auge und Gegenstand bemerkbar sind, so kommen Sie dem Begriff der Lokalfarbe schon näher. Drehen Sie nun eine Glühlampe auf, so sieht die Wand anders aus als früher. Die Lokalfarbe der Wand ist dann gewöhnlich wesentlich verändert. Hängen Sie einen grell gefärbten, scharf beleuchteten Stoff in die Nähe, so beobachten Sie noch andere Veränderungen. Bei hochstehender unverhüllter Sonne gibt es viele Reflexe, die an der Lokalfarbe ändern. Der Widerschein des Abendhimmels verfärbt die Landschaft, und dann reden wir nicht mehr von reiner Lokalfarbe. Ich bin davon überzeugt, daß Sie nunmehr auch verstehen, warum die Lokalfarbe des Grundes in Ihrem Teich nur dann deutlich anklingt, wenn Sie gerade von oben her aufs Wasser blicken. Je schiefer Sie hinschauen, um so mehr verschwindet sie, um allmählich der Spiegelung an der Oberfläche die Herrschaft einzuräumen. Auch werden Sie sich nun klar machen, wie es um das unglaublich oberflächliche Diktum steht, das man unlängst gedruckt las: „Die Lokalfarbe nennt man die absolute Farbe jedes Dinges an und für sich, unabhängig von anderen Wirkungen auf sie." Damit wäre nur der Ausdruck verschoben und wir müßten fragen: was ist „absolute Farbe?" Eine solche gibt es nicht, aber unter den Bedingungen, die ich Ihnen angedeutet habe, kann man recht wohl von einer Lokalfarbe sprechen.

Frl. B. K. Eludorische Malerei ist eine Art feiner Ölmalerei unter Wasser. Miniaturen dieser Art wurden nach dem Trocknen mit einem Kristall bedeckt, der an den Rändern luftdicht verkittet ist. Eine genaue Anweisung zum Malen in Eludorischer Art ist zu finden in der „Enzyklopädie für Künstler" (II. Bd., Berlin 1795, S. 56 ff.). Ich hoffe, daß Ihnen bei der Geschicklichkeit, über die Sie verfügen, diese feine Malweise wohl gelingen werde.

Herrn Mor. E. in A. Die „Peinture mate" ist eine nunmehr nahezu schon alte Malweise. Ich beschränke mich darauf, Ihnen zu schreiben, daß Ant. Wiertz den Namen aufgebracht hat. Er malte seit 1853 auf ungrundierter Leinwand in der sogenannten „Peinture mate", über die Sie näheres in der Wiertz-Literatur finden, z. B. in Lützows „Kunstchronik", IV, Nr. 2. Ich fürchte, daß Sie von dieser Technik nicht sehr befriedigt sein werden.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 K 70 h = 1 M 50 Pf.
Klischees von der „Graphischen Union". — Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. PANIGLG. 1.

1905. JANUAR. Heft 8.

WIEDERGEFUNDENE BILDER AUS BERÜHMTEN ALTEN SAMMLUNGEN.

5. Zwei Werke von Gerard Snellincks aus der Galerie Kaunitz.

Beim Herrn Rechtskonsulenten Dr. Alois Marquet in Wien sah ich vor einiger Zeit zwei Bilder mit Reitergefechten, wohlerhaltene Stücke, die mir als Werke des Peeter Snayers gezeigt wurden. Nach der Entstehungszeit und nach dem allgemeinen Kunstcharakter paßten sie ja wohl in die Nähe des Snayers; aber die Gemälde genau besehend, konnte ich die herkömmliche Benennung nicht anerkennen. Eine andere Handschrift lag vor, und ich erinnerte mich, von demselben Meister noch andere Bilder gesehen zu haben, so z. B. eine Landschaft mit Reitern in der Sammlung Holzmann-Schwediauer (früher Brunsvik) und sonst noch anderswo. Einen Ersatz für den Namen Snayers fand ich nicht sofort. Erst nach einigem ruhigen Sichausbreiten des Eindrucks verfiel ich im Zusammenhang mit den Monogrammen der beiden Bilder auf den Namen Gerard Snellincks. Was mir aber nach dem hell aufgesetzten Galeriestempel sofort klar wurde, war die Herkunft aus der Galerie Kaunitz (vgl. die Abbildung der Ecke mit dem dunklen Monogramm und dem hellen Galeriestempel darüber auf S. 146). Die Geschichte dieser umfangreichen und wertvollen Bilderei hatte mich ja wiederholt beschäftigt, auch wenn es mir (durch widrige Umstände ist's verschuldet) nicht vergönnt war, eine ausführliche Geschichte der erwähnten Galerie zu schreiben.*) Das Kaunitzsche Galeriezeichen war also bald und mit Sicherheit zu erkennen. Damit wäre im wesentlichen der Nachweis aus einer berühmten alten Sammlung für die zwei Bilder in Marquetschem Besitz

*) Ein Abschnitt über die Galerie Kaunitz steht in der Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen (III. Kapitel). In bezug auf die alten Kataloge verweise ich auf „Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines", XXXI und XXXII.



Deutsche Altarstaffel (Wien, Sammlung Figdor, früher bei Todesco).

erbracht, und ich könnte zu anderem übergehen, wenn nicht in diesem Falle die Benennung der Gemälde eine besondere Erörterung geradewegs erheischen würde. Abbildung, Beschreibung und kritische Umschau ist da vonnöten. Beide Tafeln zeigen alle Merkmale von niederländischen Bildern etwa zwischen 1610 und 1620. Sie sind auf Eichenholz gemalt*), das mit dünnem weißen Grunde überzogen ist. Der Grund ist an den Rändern stellenweise sehr deutlich zu sehen. Er ist nicht dicker als etwa mäßig steifes Packpapier, und Ungeübte könnten daran lernen, wie weißer Malgrund in jener Zeit ausgesehen hat. Die Färbung im allgemeinen weist gar deutlich die sogenannten drei flandrischen Töne auf, das Braun der vorderen, das Grün der mittleren Gründe und das Blau der Ferne. Die Zeichnung ist kräftig, die Wiedergabe der Bewegung überaus energisch, die Pinselführung sicher. Wären nicht die galoppierenden Reiter in einer geradewegs individuellen Weise schief gestellt und wäre nicht die kühne Bewegung da und die markante Behandlung der Bäume, so könnte man an Sebastian Vrancx denken. Jedenfalls haben wir es mit einem Parallelmeister zu Sebastian Vrancx zu tun, einem Maler, der mit diesem Vrancx zu gleicher Zeit in den südlichen Niederlanden tätig war. Für die nördlichen Provinzen wären als analoge Meister etwa Esaias van de Velde und Hillegaert zu nennen. Aber



Gemälde von G. Snellinck bei Herrn Rechtskonsulenten Dr. A. Marquet in Wien.

*) Breite 80, Höhe 42·5 cm. Querlaufende Faserung des Holzes, ziemlich saftige, dick aufgetragene Farbe, verhältnismäßig breite Pinselführung. Die dem Weiß nahestehenden Töne sind augenscheinlich mit sehr flüssiger Farbe gemalt. Hinten auf jedem Bilde ein Papierblatt mit dem Namen „Peter Schneyers" und mit einer Katalognummer. Es sind die Nummern 153 und 154. Ein ungewöhnlich kleines Siegel dürfte für Genealogen von Interesse sein. Ich konnte zu keiner klaren Beschreibung vordringen.

mit keinem der genannten Namen läßt sich die Malweise der zwei Bilder vereinigen, schon gar nicht aber das Monogramm, das aus einem lateinischen, großen, ungefähr kapitalen S und einem kursiven kleinen *s* zusammengesetzt scheint. Auf einem der Bilder steht davor noch ein deutliches „G:". Es scheint auch, daß ein eingeschlagenes G S auf der Hinterseite des einen Bildes mit



Gemälde von G. Snellinck bei Herrn Rechtskonsulenten Dr. A. Marquet in Wien.

dem Namen des Malers zusammenhängt. Bisher habe ich das Monogramm nirgends abgebildet, nirgends erwähnt oder gedeutet gefunden. Im Zusammenhang mit dem allgemeinen Stil, mit der wahrscheinlichen Entstehungszeit und einigen Nachrichten aus alten Quellen über den Schlachtenmaler Gerard Snellincks möchte ich aber doch diesen Künstler als den Urheber beider Bilder ansehen. Das Monogramm wäre nach meiner Vermutung aufzulösen in G(erard) S(nellinck)s und die Marke auf der Rückenseite in G(erard) S(nellincks). Zu Peeter Snayers läßt sich diese Signatur in keiner Weise heranzwingen. Die Stilfrage wurde schon erörtert. Nun ist noch von der vermutlichen Entstehungszeit der Bilder festzustellen, daß sie vollkommen den Daten entspricht, die man über Gerard Snellincks zur Verfügung hat. Dieser Snellincks war ein Sohn des berühmten Jan Snellinck, dessen Bildnis durch Van Dycks Ikonographie bekannt ist und von dessen Malweise man nach erhaltenen Werken sich eine bestimmte Vorstellung bilden kann. Gerard ist am 3. Juli 1577 getauft zu Antwerpen, er ist also ungefähr gleichalterig mit Rubens, doch tritt er erst viel später als Rubens in die Antwerpener Gilde. Erst machte er eine Lehrzeit und Meisterschaft in Brüssel mit, wo er 1603 Freimeister wurde. Nach einem Funde A. Pincharts war er auch schon Bürger in Brüssel

gewesen, ehe er 1608 in die Antwerpener Schildersgilde eintrat.*) Wann er gestorben ist, bleibt noch unklar. Die zwei Bilder bei Herrn Dr. Marquet müßten aus der Antwerpener Periode des Gerard Snellincks stammen. Zeigen sie doch beide auf der Hinterseite die (vollständige) Brandmarke der Antwerpener Malergilde. Damit wäre denn, vorausgesetzt, daß Gerard Snellincks wirklich der richtige Mann für die vorliegenden Bilder ist, ein Hinweis auf die Zeit nach 1608 gegeben. Wurde oben die Entstehungszeit der beiden Tafeln auf etwa 1610—1620 bestimmt, so paßt das nicht übel zur Antwerpener Zeit des Gerard Snellincks. Ich hoffe, daß man meine Vermutung in Erwägung ziehen wird, und teile nur noch ein weniges zu den Wanderungen der zwei Bilder mit, seitdem sie aus der Galerie Kaunitz fortgekommen sind. Nach der guten Überlieferung in der Familie Marquet stammten beide Gefechtsbilder mit noch anderen Stücken aus der Altwiener Sammlung Johann Senestre, aus der sie zunächst an Fanny v. Palocsay, dann an Frau Beatrix Meyerhofer, geborene Röhrig, endlich an deren Tochter Beatrix, verehelichte von Marquet gelangt sind. Nach derselben Quelle hätte Herr v. Senestre ungefähr im ersten Viertel des XIX. Jahrhunderts gesammelt.*) In jener Zeit wurde auch der Kaunitzsche Bilderbesitz zersplittert. 1820 und 1829 waren öffentliche Versteigerungen, und auch zu anderen Zeiten sind Bilder aus der Sammlung Kaunitz fortgekommen. Die zwei Snellincks, die früher als Snayers gingen, kommen nicht in den Versteigerungskatalogen vor. Wie aber schon oben erwähnt wurde, beweist der alte Galeriestempel auf dem einen die Herkunft in vollkommen ausreichender Weise.



Signatur und Galeriestempel auf einem Bilde von G. Snellincks aus der Sammlung Kaunitz. (Gegenwärtig bei Herrn Dr. A. Marquet.) — In der Größe des Originals ohne Retusche wiedergegeben.

---

*) Vgl. Rombouts und Van Lerius: Liggeren, I, 447 f. 1608 kommt vor „Geerard Snellinck scilder" unter den Meistersöhnen der Gilde. Zu den flandrischen Snellinck und Snellincks vgl. auch Van den Branden „Geschiedenis der Antverpsche schilderschool" (S. 348 f.), Hymans: Le livre des peintres de Van Mander, II, 284 ff., endlich die Handbücher von Rooses und Wauters sowie die Künstlerlexika. Die Benennung wäre außer dem Bereich jedes Zweifels, wenn die Vergleichung mit einem sicheren Bilde engste Stilverwandtschaft ergeben würde. Eine Vergleichung kann diesmal nur ungenau im Gedächtnis ausgeführt werden. In der G. Posonyischen Versteigerung im Frühling 1890 in Wien befand sich eine signierte Landschaft von einem Snellincks (ob von Gerard?), die mir ganz nahe an die vorliegenden Bilder heranzureichen scheint. Leider sind mir die betreffenden Notizen abhanden gekommen, und ich muß mich mit einem mageren Hinweis begnügen. Das erwähnte Stück war als C. „Schellings (auch Snellinck)" unter Nr. 175 katalogisiert. Die angebliche Verwandtschaft mit der Art des Wynants, die im Katalog erwähnt wird, war eine sicher unrichtige Beobachtung. Die dargestellte „Waldlandschaft mit spielenden Kindern" hatte bestimmt flandrischen Charakter. Die Signatur wird als „C. Snellinck" angegeben. Dabei stand aber noch I v O (vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV., S. 238). Viel sicherer im Gedächtnis lebt mir das Bild der Sammlung Brunsvik (Nr. 7 der Versteigerung von 1902). Dieses Bild war stilgleich mit den Bildern bei Marquet. Im Katalog steht es als Antwerpener Maler aus der Richtung des Seb. Vrancx „Landschaft mit Verfolgung eines Reiters durch Soldaten", Eichenholz, 82 × 52. Hinten die Antwerpener Brandmarke.

*) Im handschriftlichen Inventar der Sammlung Hofbauer in Wien aus 1835 findet sich vermerkt, daß Hofbauer Bilder von Senestre gekauft hat.

EIN MINIATURBILDNIS DES BILDHAUERS BERTEL THORVALDSEN.

Nach allem, was ich über die Entstehung des kleinen Bildnisses hierneben ermitteln konnte, dürfte es 1819 oder 1838 entstanden sein. 1819 wäre die Zeit der ersten Rückkehr des Künstlers aus Italien in sein nordisches Vaterland; mit 1838 wäre die zweite Rückkehr gemeint. Für den Fall, als es 1838 entstanden sein sollte, könnte den Anlaß zur Herstellung der Miniatur ein Besuch gebildet haben, den Thorvaldsen damals infolge eines Mißverständnisses dem Bruder des Malers Horneman abgestattet hatte. J. M. Thieles Thorvaldsenbiographie erzählt einiges von diesem Besuch. Thorvaldsen war in Kopenhagen, ja schon im Sund, wie ein Herrscher empfangen worden. Die Feierlichkeiten hatten mit einem Fackelzug geendet; da erfuhr Thorvaldsen noch am selben Abend, daß ganz in der Nähe von Charlottenburgslot (dem bekannten Prachtbau in Kopenhagen), wo er wohnte, „Horneman" hause. Thorvaldsen dachte, es sei der Maler Horneman gemeint. Diesen wollte er sogleich als Jugendfreund begrüßen. Er trat vom botanischen Garten aus ohne viel Fragens sogleich in die hellbeleuchtete Wohnung. Als eben heimkehrender, weitberühmter Künstler wird er warm und freudig empfangen. Erst nach dem Weggehen fragte der Bildhauer seine Begleiter nach dem „Horneman", bei dem er gewesen. Und nun kam das Qui pro quo zur Klärung. Thorvaldsen hatte den Besuch beim Botaniker Horneman gemacht und nicht bei dessen Bruder, dem Maler. Thiele läßt die Angelegenheit fallen und geht zu anderen Mitteilungen über. Aber unser kleines Thorvaldsenporträt von der Hand des Malers Horneman könnte eine Nachwirkung der unfreiwilligen Einkehr Thorvaldsens beim Botaniker Horneman sein. Die erwähnte Miniatur gehört zum Nachlaß des berühmten Bildhauers und ist mit samt den übrigen vielen Kunstsachen aus Thorvaldsens Besitz im Thorvaldsenmuseum zu Kopenhagen aufgestellt. Freilich erfahre ich von der Leitung des erwähnten Museums, daß Thorvaldsens Haar auf der Miniatur bräunlich ist, wogegen Thorvaldsen 1838 schon ergraut war. Und so wird man denn doch lieber an die Zeit bis zurück gegen 1819 als Entstehungszeit des kleinen Bildnisses denken müssen. Soweit ich unterrichtet bin, war Horneman zwischen 1819 und 1838 nicht in Italien, und vor 1819 kann man es nach dem augenscheinlichen Alter des Dargestellten ganz und gar nicht setzen. Aber dafür, daß das Bildnis noch vor 1838 entstanden ist, sprechen die Gesichtszüge sehr bestimmt.*) Wie der Künstler nach 1838 ausgesehen, entnimmt man einem Ölgemälde Friedrich Amerlings aus dem Jahre 1843. Es gehört



Thorvaldsenbildnis von Horneman (Kopenhagen, Thorvaldsenmuseum).

*) Thorvaldsen ist 1770 geboren. Das Bildnis stellt einen Mann von etwa 50 Jahren dar. Ein Vierziger müßte doch jünger, ein Sechziger älter aussehen.

dem Fürsten Johann von und zu Liechtenstein.*) Thorvaldsen ist als frischer Greis dargestellt, jedoch viel älter als bei Horneman. Der Thorvaldsen auf der Hornemanschen Miniatur sieht ferner jünger aus als der auf dem mehrmals abgebildeten Bildnisse von der Hand Joseph Vernets**), das 1835 gemalt ist („Horace Vernet à son Illustre ami TorWaldsen Rome 1835" lautet die Künstlerinschrift). Danach können wir doch nur eine Entstehung vor 1835 annehmen und da Thorvaldsen mit Horneman von 1819 bis 1835 nur in Dänemark 1819 zusammengetroffen sein dürfte, spricht eine große Wahrscheinlichkeit für das Jahr 1819.

Eine weitere Untersuchung, die eine Notiz zu einer Abhandlung über Thorvaldsenbildnisse aufbauschen müßte, liegt mir ferne. Deshalb werden auch weitere Porträts des Bildhauers, wie sich z. B. solche im Thorvaldsenmuseum in der Berliner Nationalgalerie (eines von Karl Begas) und in der Münchener neuen Pinakothek (eines von Heinrich von Heß) befinden, diesmal nicht mit einbezogen.

Die Miniatur wird genau in der Größe des Originals abgebildet. Über der linken Schulter (im Bilde rechts) steht: „Horneman". Der Rock ist dunkelblau; die Weste und das Halstuch sind weiß. — Für die Erlaubnis zur Nachbildung spreche ich der Direktion des Thorvaldsenmuseums meinen besten Dank aus.

Zu der Literatur über Chr. Horneman, die ich unlängst zusammengestellt habe, ist in neuester Zeit noch eine Erwähnung Hornemans im Zusammenhange mit Füger gekommen. (Vgl. Laban „Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist" im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, XXVI. Jahrg., 1. Heft.)

*) Über das Thorvaldsenbildnis von Amerling ist zu vergleichen L. A. Frankl „Friedrich v. Amerling". Frankl erzählt (S. 64) die Entstehung des Bildes in Rom 1843. Gekauft wurde es nach Amerlings eigener Eintragung 1845 um 200 Dukaten. Siehe auch das „Pfennigmagazin" von 1843 (Lebensbeschreibung und Bildnis Thorvaldsens) und L. A. Frankl „Sonntagsblätter" 1845 passim.

**) In den Thorvaldsenbiographien von Plon und Thiele finden sich Abbildungen.

AUS DER SAMMLUNG TODESCO.

(Statt einer Antwort im Briefkasten.)

Die Zierleiste unten auf der ersten Seite des Heftes bringt die Abbildung eines altdeutschen Gemäldes der Sammlung Figdor, das vorher jahrelang der Galerie Todesco angehört hat. Es ist ein Altarstaffelbild, das bei Gelegenheit ausführlich zu behandeln sein wird. Ich teile es zunächst in kleiner Abbildung und mit kurzem Text mit, da es mir als Illustration zu einem Antwortschreiben sehr willkommen ist. Ich verdanke sie dem freundlichen Entgegenkommen des gegenwärtigen Besitzers.

Nach der Wiener Sammlung Todesco gefragt, soll ich rasche Auskunft geben und muß daher einen Querschnitt durch meine Studien über die erwähnte Galerie anlegen und rasch zusammenraffen, was ich bis heute von der Bilderei Todescos in Erfahrung gebracht habe. Vor Jahren wurde ich durch Herrn Dr. Albert Figdor der Frau Baronin Sophie von Todesco, der Witwe des Freiherrn Eduard, des bekannten Wiener Bankiers, vorgestellt, um ihre Bilder studieren zu können. Ich notierte manches, das man über die Herkunft des Gemäldebesitzes wußte. In vielen, freilich nicht in allen Fällen war eine stilkritische Prüfung möglich. Ein bis zu einem gewissen Grade abschließendes Studium ist nun augenblicklich nicht möglich. Die Auskunft, die ich zu bieten vermag, ist nur die, wie man sie etwa in einem rasch geschriebenen Briefe erteilen würde. Die Sammler und ersten Besitzer der Galerie Todesco sind längst tot; der ehemalige Bestand ist aufgelöst und in einer nicht ganz einfachen Weise verteilt und mit anderem Bilderbesitz vermischt. Nach dem Ableben der Frau Baronin Sophie (die genannte Dame, die durch ihren Wohltätigkeitssinn ein freundliches Andenken hinterlassen hat, ist im Juli 1895 gestorben) wurde der Bestand an Bildern mehrfach geteilt. Zwei große Partien, die Hauptbilder umfassend, gingen an die Tochter der Baronin Sophie, an Gabriele Freiin von Oppenheimer und an Herrn Vizepräsidenten der Börsekammer Leopold von Lieben über.

Die folgenden Angaben stammen zumeist aus dem Jahre 1891. Nacharbeiten geschahen 1896, als die Bilder noch im Nachlaß der Baronin Sophie beisammen waren, und in jüngster Zeit bei den erwähnten Erben der Hauptbilder.

Baron Todesco gehörte zu den Förderern Rahls, und für den großen Festsaal, den Musiksaal und für mehrere Zimmer des Palais Todesco in der Kärntnerstraße hat der erwähnte Künstler zahlreiche Deckenbilder ausgeführt.

Mit Todescos Kunstliebe steht es auch im Zusammenhang, daß die Mitglieder der Familie von trefflichen Bildnismalern porträtiert worden sind. Eybl, Schrotzberg, Canon, Eisenmenger, Lenbach, Fritz August von Kaulbach sind da zu nennen. Man

wird selten in einer Familie so viele Lenbachs beisammen gefunden haben, wie bei Todesco. Ein Hauptstück darunter ist das Brustbild der Frau Henriette Gompertz, das Lenbach augenscheinlich mit größter Freude am Kunstschaffen ausgeführt hat (Pastell, mit kühnen Strichen in Deckfarbe übergangen. Gegenwärtig gehört es L. v. Lieben). Bildniskünstler, die ich 1891 nur rasch in unsicherem Zusammenhang notiert habe, sind dann noch Ricard, Amerling und Eduard Charlemont unter den neueren; von alten Bildnissen hören wir noch. Zunächst sei von einigen Zeitgenossen des Barons Eduard gesprochen. Bei Friedrich Gauermann kaufte der Baron 1846 zwei Gemälde*). Ein bedeutendes Bild von L. Gallait: die letzten Augenblicke des Grafen Egmont (kleine Wiederholung des Bildes in der Brüsseler Galerie) ist nicht vom Künstler erworben, sondern (1869) bei der Versteigerung der Wiener Galerie Galvagni erstanden worden**), wo Todesco auch Bilder von De Bello, Hassenpflug, R. Huber und Raffalt jun. kaufte. Von älteren oder jüngeren Zeitgenossen des Barons konnte ich in der Bilderei noch bemerken Van Hove (zwei Mägde mit Wäsche), Gudin (Brandung von 1833), C. Marco (Landschaft mit mythologischen Figuren, 1833, aus der Sammlung Arthaber), Verheyden (spielende Landmädchen), Schelfhout (kleines Winterbild), De Notre (kleines Küchenstillleben von kühler Färbung), Hendrick Lys (Figurenbild), J. O'Connel (Psyche und Amor, 1851), De Keyser (Mädchen, ins Bad steigend, lebensgroßes Kniestück von vornehmer Auffassung). Die Namen Verboekhoven und Tidemand wurden rasch notiert.

Die älteren Gemälde der Sammlung stammen zumeist aus den Versteigerungen Galvagni und Gsell. Zwei Rundbilder, die als Werke des Domenechino galten, kamen aus Brüssel, ein großer Rottenhammer aus Venedig in Todescos Besitz. Bei manchen muß ich den Herkunftsnachweis schuldig bleiben.

Schlagen wir den Katalog der Galvagnischen Versteigerung auf, so führen uns folgende alte Bilder in die Sammlung Todesco: Baltasar Denner: altes Weib beim Nähen (H. 0·47, Br. 0·38), Pieter de Hooghe: Triktrakspieler (Holz, H. 0·63, Br. 0·47), Tintoretto: Porträt des Dogen Trevisani (Leinwand auf

*) Vgl. Gauermanns Einnahmebuch, mitgeteilt in der Zeitschrift für bildende Kunst; vgl. zu 1846, Band XVIII. S. 330. Todesco hat 1856 im Wiener Kunstverein ausgestellt.

**) Im Auktionskatalog Galvagni beschrieben als Nr. 29. Eine handschriftliche Eintragung im Exemplare, das ich bei Julius Stern durchgesehen habe, sagt: „f. 8750 Todesco", d. h. daß Baron Todesco das Bild um 8750, vermehrt um den gebräuchlichen Zuschlag an sich gebracht hat. Das Bild ist in der Gallaitliteratur wiederholt besprochen.

Holz aufgezogen, B. 0·50, H. 0·68), Veronese: ein schönes italienisches Mädchen, ein Gefäß mit Früchten tragend. Auf Leinwand H. 1·00, Br. 0·85*). Von der Erwerbung neuerer Stücke aus Galvagnis Sammlung war schon oben die Rede.

Gehen wir den Provenienzen aus der Wiener Galerie Gsell nach, so stoßen wir im Versteigerungskatalog schon bei Nr. 18 auf ein bedeutendes Kunstwerk, das zwar zunächst durch den Händler Plach erstanden wurde, aber alsbald in Todescos Besitz überging**). Die Benennung „Joh. Brueghel" des Gsellschen Kataloges ist nicht haltbar. Vielmehr stellt sich die Urheberschaft des jüngeren Peeter Brueghel als ziemlich sicher heraus. (Eine Signatur rechts unten lautet: P. BRVEGHEL 1590?) Auf Jan Brueghel mag man verfallen sein, da ein bekanntes Bild des Jan Brueghel der Münchener Pinakothek (Nr. 680) wesentlich dieselbe Darstellung bringt***). Sie ist sehr verkleinert und Jan hat auch die ihm eigentümliche verfeinerte Malweise walten lassen, im Gegensatz zu der mehr urwüchsigen Weise des alten Brueghel, die uns im Todescobild entgegentritt. Die Darstellung betrifft die Predigt des Johannes, und die Anordnung ist dieselbe, wie auf dem Bilde der Dresdener Galerie Nr. 819 A, das als Peeter Brueghel der ältere katalogisiert ist, dieselbe wie auf einem analogen Stück der fürstlich Liechtensteinschen Galerie (seit einiger Zeit wieder aufgestellt) und wie auf noch anderen Exemplaren†).

*) Der Katalog ist selten, daher ich die Abmessungen sogleich mit hersetze. Die Benennungen der angeführten Bilder sind nicht in allen Fällen überprüft worden.

**) Im Exemplar des Kataloges, das Herr Dr. Albert Figdor mir freundlichst zur Verfügung stellte, steht „Plach" als Käufer notiert. Herr Ingenieur Boscowitz in Wien, ein persönlicher Bekannter Todescos, teilte mir mit, das Bild sei an den Baron Todesco gelangt. Bei der Witwe sah ich es noch 1891.

***) Nach der Beschreibung scheint auch ein Jan Brueghel von 1596 hieher zu gehören (auf Kupfer 36 × 26), der 1872 bei Sedelmeyer in Wien versteigert wurde. Dieses Bildchen ist mir nicht aus eigener Anschauung bekannt.

†) Woermanns Katalog der Dresdener Galerie und Woltmann-Woermanns Geschichte der Malerei (III, 67) geben einige Notizen über Brueghelsche Bilder mit der Predigt Johannis.

In neuerer Zeit ist auch vom Antwerpener Museum eine weitere große Wiederholung angeschafft worden. Nach meiner Gedächtnisvergleichung stimmt sie in allen Hauptfiguren mit dem Bilde bei Todesco überein, auch in der Verteilung der Baumstämme. Weniger sicher ist meine Behauptung, daß die Darstellung auf einer Kopie nach Brueghel im Palais des beaux arts zu Lille (Nr. 787) dieselbe sei, wie auf unserem Exemplar. Nicht uninteressant ist es, daß derselbe Hintergrund wie auf dem Bild der Sammlung Todesco wiederkehrt auf einem Brueghel mit anderen Figuren in der Wiener Sammlung Wertheimstein. Die Predigt Johannis, die in den Katalogen der Schleißheimer Galerie auf den älteren Peeter Brueghel bezogen wird, ist ein Werk des David Vinckboons. Es trägt, wenn auch nicht auffallend, aber immerhin

Einmal davon unterrichtet, daß von derselben Komposition mehrere Exemplare da sind, möchte ich mit dem Herkunftsnachweis vorsichtig sein. Der Katalog Gsell weist auf die Wiener Sammlung Hofbauer. Das kann richtig sein, doch vermag ich keinen Beweis dafür zu erbringen. Viel früher, als die Hofbauersche Galerie beisammen war, befand sich „Ein heiliger Johannes in der Wüste predigend“ von „Brügl“ in der Sammlung des Reichsritters Jacob Michael Edlen von Smitmer zu Petersdorf bei Wien*). Die Abmessungen: 5 Fuß 1½ Zoll Breite und 3 Fuß 5½ Zoll Höhe gehen mit denen des Bildes bei Todesco zusammen, wonach wenigstens die Möglichkeit offen steht, daß das Smitmersche Exemplar (im Jahre 1778) nachweisbar um zirka ein Jahrhundert später (1872 bei der Auktion Gsell) zu Todesco gelangt wäre.

Nr. 170 der Galerie Gsell kam gleich dem Brueghel durch Plach an Baron Todesco. Diesmal ist's ein Italiener, ein nicht mehr vollkommen gut erhaltener, aber bei alledem wohl erkennbarer Tintoretto, der, als ich ihn sah, noch auf dem alten geköperten Stoff saß. Ein venezianischer Nobile in dunkler Kleidung ist dargestellt. Halbfigur mit Händen. Als Herkunft wird im Gsellschen Katalog die Sammlung Boehm genannt. Danach dürfte das vorliegende Bildnis mit der Nummer 1710 der Auktion Boehm zusammenfallen, die einen Tintoretto mit denselben Abmessungen verzeichnet, wie der Gsellsche Tintoretto (Höhe 1 m, Breite 0·82). Eine schlechte Abbildung nach diesem Bilde findet sich im Katalog Gsell. Ebendort ist auch der angebliche Tizian abgebildet (Katalog Gsell, Nr. 177), der gleichfalls durch Plach an Baron Todesco gelangt ist. Ich habe dieses Bild für eine vorzügliche alte Kopie nach dem Porträt des Papstes Paul III. (Exemplar mit den ausgebreiteten Fingern der rechten Hand) von Tizian gehalten, das sich im Museum zu Neapel befindet**). Die Darstellung ist auf beiden Bildern dieselbe.

deutlichst leserlich die Signatur Davidt Vinc. boons f. A° 1611 und ist durchaus mit den Menschentypen dieses Vinckboons komponiert und in dessen Weise gemalt. (So notierte ich 1903. Die Rahmenaufschrift nannte P. Brueghel als Autor.) Ein Exemplar der Brueghelschen Predigt Johannis, das sich in Gotha befinden soll, müßte dort meinem Blicke entgangen sein. Ich habe nichts dergleichen in Gotha notiert, dagegen verweist mich eine alte Aufschreibung auf die kleine Gemäldesammlung in der Burg zu Nürnberg, wo ich einen ziemlich großen Brueghel mit der Predigt Johannis gesehen habe. Wie mir mitgeteilt wird, findet sich im großherzoglich Weimarschen Besitz eine Zeichnung von einem Bruyn nach der Brueghelschen Predigt Johannis.

*) Das Bilderverzeichnis wird der Güte der Frau Baronin Haan verdankt.

**) Über die Bildnisse Pauls III. von Tizian vgl. Crowe und Cavalcaselle: Tizian (deutsche Ausgabe, S. 444 ff.).

Das Bild bei Todesco ist gewiß alt und von hohem künstlerischen Wert, auch wenn man für die Urheberschaft des Tizian kaum einstehen wird. Der Katalog Gsell, der noch weitere Kopien und Wiederholungen nennt, gibt als Vorbesitzer den „Grafen“ Festetits an (es ist Samuel von Festetits, der bekannte Wiener Sammler) und sagt überdies: „Das Bild kam aus dem Besitze eines altadeligen Hauses in Brescia in jenen der Aeltern des Grafen Festetits.“

Bei Gsell galt eine kleine Findung Mosis als Werk des Paolo Veronese (Nr. 188), die wieder durch Plach an Todesco gekommen ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß man es mit einer Kopie zu tun hat. Der Katalog Gsell nennt als Herkunft die „Galerie Berry“.

Unter dem merkwürdigen Namen „Rocco M.“ steht im Katalog Gsell (Nr. 164) ein großes Breitbild mit der Sünderin vor Christo verzeichnet. Gemeint ist Rocco Marconi, doch gehört das Bild näher an Bonifazio heran, als an Marconi. Auch diese Leinwand kam zu Todesco.

Eine Bellineske Santa Conersazione (bei Gsell als Giovanni Bellini) ging denselben Weg von Gsell zu Todesco.

Überdies stammt noch ein Pieter Lely (Ritterfigur, kaum halbe Lebensgröße), ein Stilleben von J. Gillig (früher in der Sammlung Vitzay) und ein neueres Bild, ein Jos. Feid, 1844 gemalt, aus Gsells Besitz.

Nr 228 des Gsellschen Verzeichnisses betrifft nun das altdeutsche Bild, das eingangs erwähnt wurde und das seit ungefähr 1896 Bestandteil der Sammlung Figdor geworden ist. Für den Übergang von der Sammlung Gsell in die des Barons Todesco diente auch hier wieder der Händler Plach als Vermittler. Die ältere Benennung des gut erhaltenen Stückes zielt auf Michael Wolgemut. Sie ist auch in Waagens Buch über die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien beibehalten (I, S. 316), doch wird man sie heute kaum mehr wiederholen können, wie man denn auch eine neuere Taufe auf den Namen Herlin mit Vorsicht erörtern wird. Die Darstellungen sind vom ikonographischen Standpunkte aus betrachtet ebenso interessant, wie die Malweise des ganzen Bildes ein besonderes Studium verdient. Das kann wohl bei Gelegenheit nachgeholt werden.

Wieder nur in aller Knappheit kann ein aus Venedig stammendes Bild von Johann Rottenhammer besprochen werden, das den Parnaß mit Minerva, den Musen und einigen Nebenfiguren auf verhältnismäßig großer Fläche zur Darstellung bringt. Etwa ist auch Minerva als Beschützerin der Musik insbesondere gemeint, da die gewöhnlichen

Beigaben der Musen zum Teil fehlen. Eilf große Figuren und zwei Amoretten in einer Waldlandschaft. Auffallende Nachempfindung der Venezianer gegen 1600. Veronese, auch Tintoretto klingen an. Auf einem Papierblatt im äußersten Vordergrunde die etwas beschädigte Inschrift:

1 6 0 3
G i o u a n i R (o) t t e (n) h a m e r
F.

(die 3 nicht ganz deutlich, doch dürfte 3 und nicht 7 die richtige Lesung sein).

Von diesem Bilde reichen allerlei Zusammenhänge zur Lebensgeschichte Rottenhammers und zu seinen erhaltenen Arbeiten, doch fehlt es an Muße, die Fäden alle anzuspinnen. Im königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden befindet sich eine Rottenhammersche Zeichnung, die ohne Zweifel derselben Zeit angehört, wie unser Gemälde. Sie stellt unverkennbar den Parnaß dar, hat aber eine andere Anordnung der Figuren, als das Todescobild*). Auf geköperter Leinwand gemalt. Breit bei 3, hoch bei 2 m. Großflächige Bilder des Rottenhammer gehören zu den Seltenheiten. Augsburg beherbergt ein solches (die Augusta Vindelicorum) in seinem Rathause**). Für San Bartolomeo in Venedig malte der Künstler ein Ersatzbild an Stelle des Dürerschen Rosenkranzbildes. Auch andere große Leinwanden sind von Rottenhammer für Venedig geliefert worden, wie man aus Ridolfi, Zanotto und anderen Quellen entnehmen kann. Vielleicht ist das Leinwandbild in Aschaffenburg (Nr. 12) mit den „heiligen Frauen am Grabe des Erlösers" ein Werk Rottenhammers aus der angedeuteten Periode seines Lebens.

Ein viel kleineres Bild galt vor Zeiten als Correggio und hatte den Titel „Otiositas", das wäre: die Muße, scheint aber vielmehr eine Allegorie der Trägheit zu sein. Auf eine Schildkröte gelehnt, schlummert ein weibliches Wesen, hinter dem ein Panisk sichtbar ist mit einem Fähnchenfächer. Für das Taschenbuch „Aglaia" von 1822 ist dieses Bild von J. John ganz klein in punktierter Manier als Correggio gestochen. Damals befand es sich im Nachlasse Deisler. 1849 wurde es von Paul Gleditsch viel größer und zwar in der Größe des Vorbildes gestochen mit der Bemerkung „Das Gemälde befindet sich bei Dr. Hussian in Wien". Die Sammlung Hussian kam 1869 in Wien durch Miethke und Wawra unter den Hammer. Der angebliche Correggio wurde als Nr. 8 ausgerufen und erzielte nur 381 Gulden, wohl deshalb nur wenig, weil man die Benennung Correggio „von einigen Seiten angezweifelt" hatte, wie sogar der Versteigerungskatalog eingesteht. Als Herkunft wird die aus der Galerie Leuchtenberg genannt, ohne daß von Deislers Nachlaß die Rede wäre.

Als Kopie nach Guido Reni gilt ein Knabenbildnis, über dessen Benennung ich mir nicht klar geworden bin. Auch bei einigen altdeutschen Tafeln ist sicher noch neuerliches Studium von nöten, da die alte Benennung Wolgemut nicht zu halten ist. Für ein Werk des Ferdinand Bol habe ich ein männliches Brustbild angesehen, daß mir als Van der Helst gezeigt wurde. Es ist ein vorzügliches Stück.

Ich hoffe, die gegebenen Andeutungen werden genügen, dem drängenden Frager nunmehr eigene Studien über die Sammlung oder einzelne ihrer Bestandteile zu ermöglichen.

---

*) Abbildung in Woermanns Werk über die Zeichnungen des Dresdener Kabinetts.

**) Schon abgebildet im Kleinerschen Werke.

EIN MONOGRAMMIERTES WERK VON BOECKHORST, GENANNT DEN LANGEN JAN.

Bilder, die sich im Kunsthandel umhertreiben, werden von der Forschung leicht übersehen. Man möge die Mitteilung des einzelnen Bildes ohne beigegebene Abhandlung über den Maler daraus erklären, daß ich die Forscher im Gebiete der flandrischen Malerei auf ein unbeschriebenes Stück von Bedeutung aufmerksam machen will und daß ich dazu wenig Raum zur Verfügung habe.

Das Bild ist beachtenswert. Durch stilistische Bande hängt es mit beglaubigten Werken des Boeckhorst zusammen, wodurch die Deutung des Monogrammes nahezu unanfechtbar wird. Boeckhorst, den ich mit Rooses, Van den Branden und anderen als flandrischen Künstler behandle, obwohl er zu Münster in Westphalen geboren ist, steht in manchen seiner besten Arbeiten dem Rubens sehr nahe, und ich hoffe, daß die beigegebene Abbildung zur Klärung einiger strittiger Fälle beitragen wird.

Das abgebildete Werk des Boeckhorst ist monogrammiert. Auf der Schaufel, die Christus in der Rechten hält, steht das wohlerhaltene Handzeichen: I B das auch in der Nachbildung zu unterscheiden ist. Unten auf dem Erdboden ist noch eine alte Datierung von minder guter Konservierung. Sie mag A° 1660 gelautet haben. Man



Jan Boeckhorst: Christus und Magdalena (Wien, bei Friedrich Schwarz).

sieht nur mehr Reste des A° und von den Ziffern nur 166. Im ganzen ist das Bild gut erhalten. Zur Färbung, die frisch und ziemlich hell ist und nur im Himmel düstere Töne hat, sei bemerkt: der grauliche Überwurf Christi, der gelbliche Hut der Magdalena, ihr gelbes lichtes Kleid aus glänzendem Stoff, ihr zinnobrig gefärbter Mantel. Auf Leinwand, hoch 1·38, breit 1·06 im Lichten gemessen.

Das beschriebene Gemälde befindet sich seit einiger Zeit bei Herrn Kunsthändler Friedrich Schwarz in Wien, dem ich auch die Erlaubnis der Nachbildung zu danken habe.

ANMERKUNGEN ZU KASPAR HIRSCHELY.

Im siebenten Hefte der Blätter für Gemäldekunde wurde ein Blumenstück von Hirschely erwähnt, das unlängst im Wiener Versteigerungsamt feil war. Dieses Bild gehörte zu den besten, die mir bisher vor die Augen gekommen sind, und bietet mir den Anlaß, über den wenig bekannten Hirschely einige Bemerkungen beizubringen. Hirschely ist wenig beachtet und nicht selten mit anderen Meistern verwechselt worden. Hie und da ist es mir vorgekommen, daß Werke dieses Prager Künstlers für niederländische Bilder angesehen wurden. Seine scharfe Art, die Formen zu begrenzen, erinnert auch ohne Zweifel an flandrische Blumenmaler. Seine stimmungsvolle Färbung nähert ihn ein wenig der holländischen Kunst. Für die Gemäldekunde hat es Interesse, diesen Künstler näher zu betrachten. Man könnte ihn mit einigem Recht als Archaïsten, als Nachahmer weit zurückliegender Kunstarten bezeichnen. Seine kleinen Bilder mit Blumen und kleinen liegenden Sachen verraten die Kenntnis der Blumenmalerei eines B. v. d. Ast und eines Roeland Savery, auch eines Ambrosius Bosschaert und Jan Brueghel.*) Hie und da gemahnt er an Cornelis de Heem. Jedenfalls steht er diesen älteren, strengeren Stillebenmalern in seinem Stile näher, als einem Van Huysum, der ihm in seiner Lebenszeit mehr entsprechen würde. Kaspar Hirschely ist (nach dem Künstlerlexikon für Böhmen von Dlabacz 1815) um 1701 in Prag geboren und ebendort 1745 gestorben. Er war ein Schüler Angermeyers, über dessen kleinliche, peinliche Art er aber merklich hinausgewachsen ist. Wie schon angedeutet, hat er sich bei älteren Niederländern Rats geholt. Werke von seiner Hand sind mir bekannt geworden im Rudolfinum zu Prag (sieben Stillleben, von denen drei ausgesprochene Blumenstücke sind. Mehrere sind monogrammiert. Eines trägt die Jahreszahl 1733), im Ferdinandeum zu Innsbruck (ein richtig benanntes kleines Blumenbild), in den Prager Privatsammlungen J. V. Novak und Richard Jahn (Blumenstücke und Stilleben), in Wien bei Herrn Sektionschef von Braunhof, beziehungsweise bei seinen Erben und bei Herrn und Frau Oberrechnungsrat Windt.*) Die zwei Blumenstücke von Hirschely in der Sammlung Windt sind zwei feine, besonders gute Arbeiten, und, dank dem freundlichen Entgegenkommen der Besitzer, kann ich eines der Täfelchen (auf S. 154) abbilden. Die zwei erwähnten Bildchen sind Gegenstücke (Lindenholz, H. 29·5, Br. 21·5 cm). Jedes trägt das Monogramm des Künstlers, das aus J, C und H gebildet ist. Das J ist nicht sicher. Was als J gedeutet werden könnte, mag der etwas gekrümmte Anstrich zum H sein. Beide Bilder sind mit 1741 datiert, einmal in dunkler Schrift mit Kürzungsstrich 741, das andere Mal in heller Schrift mit voller Zahl 1741.

*) Von den Genannten ist R. Savery zumeist nur als Tiermaler bekannt. Verhältnismäßig selten sind Blumensträuße. Signierte und datierte Bilder dieser Art befinden sich z. B. in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien (Bild von 1612), in der königlichen Galerie zu Kopenhagen (Bild von 1620), in der Schweriner Galerie (Bild von 1627) und in den Kaiserzimmern des Stiftes Klosterneuburg (signiertes Bild mit schwer leserlicher Datierung). Mehrere Blumenbilder von R Savery sind in der Hoetschen Katalogsammlung erwähnt.

*) In älteren Sammlungen werden Werke von Hirschely hie und da erwähnt. Dlabacz nennt in dieser Beziehung (in Prag) die Altmannsche und Benno Putzlacherische Sammlung (1795). Viele Blumenstücke von Hirschely finden sich 1863 im Katalog der Prager Galerie Chlumetzky verzeichnet. Hoet-Terwesten III, S. 11 kennt den Namen.

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG ALEXANDER SCHARF.

In der Rubrik Todesfälle wurde vor kurzem mitgeteilt, daß Alexander Scharf verschieden ist. Dieser Todesfall berührt die Blätter für Gemäldekunde insoferne, als Alexander Scharf vor Jahrzehnten eine Gemäldesammlung besaß, die in der Kunstgeschichte bleibende Spuren hinterlassen hat. Die Sammlung als Ganzes ist mir unbekannt geblieben, doch kenne ich einige wertvolle Bilder, die aus ihr herkommen und die in großen Galerien Platz gefunden haben. Auch sah ich 1873 die drei vorzüglichen Bilder, die im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie



Blumenstück von Kaspar Hirschely in der Sammlung Adolf Windt (nach einer Aufnahme von S. Schramm in Wien).

ausgestellt waren,*) einen Jacob von Ruysdael, Thomas de Keyser und Pieter Codde. Die Sammlung war, wenn ich nicht irre, verhältnismäßig rasch zusammengekauft worden. Als Ganzes hat sie nur sehr kurze Zeit ausgehalten. Sie ist schon 1876 größtenteils in Paris versteigert worden (vgl. den illustrierten Katalog dieser Versteigerung „Catalogue de 24 tableaux anciens modernes . . dépendant de la Collection de M. Scharf de Vienne“, Vente im Hôtel Drouot, 18. März 1876, und „Le Journal des arts“ vom 2. November 1895). Zu den besten Bildern der Sammlung scheinen

*) Diese Ausstellung wurde wiederholt in den vorliegenden Blättern berührt, u. a. in dem Artikel über die Galerie Dr. Gotthelf Meyer.

die beiden Pieter Codde gehört zu haben. Zu einem derselben, dem sogenannten Ball, jetzt in der Wiener Akademie-Galerie, kann ich einige Nachweise liefern, die sich auf die Wanderungen des Bildes seit den 1820er Jahren beziehen. Früher gebotene Angaben werden dadurch ergänzt. Im handschriftlichen Inventar der Galerie Johann Kaspar Hofbauer in Wien steht mit der alten Nummer 854 und der neuen 31 als „Grebber“ (früher hießen die meisten Codde noch De Grebber) „Eine Konversation, enthaltend die Familie des Grafen von Egmont“, mit Rahmen Br. 37, H. 29 Zoll, ohne Rahmen 29 × 21. Dazu die Bemerkung: „Von H. Grafen von Appony“ um 1100 fl. Die Galerie Appony reicht noch weiter zurück, als die Sammlung Hofbauer, die 1835 inventarisiert wurde. Aus jenem Jahre stammen die eben benützten Angaben über das Bild. Bei der Hofbauerschen Auktion von 1839 ging (nach einer Königschen Notiz) das Bild an Festetits; von dort kam es zu Gsell, dann an A. Scharf. Es erzielte 1876 20.000 Franken. Dann wird es wieder gefunden in der Sammlung John W. Wilson, die im März 1881 versteigert wurde (vgl. „Catalogue de Tableaux de premier ordre anciens et modernes composant la galerie de M. John W. Wilson, Avenue Hoche 3“, im Vorwort von Paul Mantz, S. IX und die Beschreibung von Nr. 38. Das Bild ist radiert von Adolphe Lalauz und photographiert von J. Löwy). Danach gelangte es in den Besitz des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein. Der Fürst schenkte es 1882 der Wiener Akademie.*) Für den zweiten Pieter Codde der Sammlung Scharf muß ich die Vorgeschichte schuldig bleiben. Bei der Pariser Versteigerung von 1876 ging es an die königliche Galerie im Haag, als deren Bestandteil es wiederholt abgebildet ist.

Ich nenne noch andere Bilder der Sammlung, z. B. einen B. v. d. Ast, der aus der Galerie Gsell stammt (bei Gsell Nr. 2), einen Dirk Hals, Maton, A. v. der Neer, einen Isaak van Ostade von 1642 (das Bild war 1872 als Nr. 132 in der Wiener Versteigerung Sedelmeyer), einen zweiten Isaak v. Ostade aus dem Jahre 1641, einen Pieter Potter aus der Galerie Gsell, einen Steen aus der Vente Mündler von 1871 und aus der Versteigerung Sedelmeyer von 1872 und einen Ochtervelt.

*) Hiezu „Kleine Galeriestudien“, I, 277, Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV, S. 30, Frimmel: „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“, IV. Kapitel, und die Kataloge der Wiener Akademiegalerie (von Lützow, Gerisch und Dernjač). Ein Buch, das gelegentlich für die Geschichte des Hôtel Drouot aufgeschlagen wird, läßt diesen Pieter Codde ans Berliner Museum gelangen. Jedenfalls liegt in dieser Angabe ein Mißverständnis vor. Das handschriftliche Inventar der Sammlung Hofbauer soll bei Gelegenheit in diesen Blättern veröffentlicht werden.

Im Versteigerungskatalog der Sammlung Scharf von 1876 fehlt ein bolognesisches Bild, „eine Sibylle“, die nach einer Königschen Notiz aus der alten Wiener Galerie Kleinschmidt stammt und an Scharf gelangt ist, sicher erst lange nach der Kleinschmidtschen Versteigerung, die schon 1838 abgehalten worden war.

AUS DER LITERATUR.

Max Rooses (et feu Ch. Ruelens) „Correspondance de Rubens et documents épistolaires, concernant sa vie et ses oeuvres“, Antwerpen, J. E. Buschmann. IV. Bd., umfassend Dokumente vom 29. Oktober 1626 bis zum 10. August 1628. Beigegeben sind die Bildnisse des Balthasar Gerbier, des Marquis de Léganès, des Herzogs von Buckingham, des Marquis Spinola und des Königs Philipp IV. Die Fortsetzung des wichtigen Werkes sei wärmstens begrüßt.

Arthur L. Jellinek: „Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft“. II. Band, betreffend die Kunstliteratur des Jahres 1903 (B. Behrs Verlag, Berlin W. 35, Steglitzerstraße 4). Das Repertorium für Kunstwissenschaft hat vor einiger Zeit die Rubrik der Bibliographie aufgegeben. Nun wird der Kunstgelehrte und Bücherliebhaber nach Jellineks internationaler Bibliographie zu greifen haben, die, breit angelegt und mit ausdauerndem Fleiß gearbeitet, für die verschwindende Bibliographie des erwähnten Repertoriums vollkommenen Ersatz bieten dürfte.

Franz Ritter und Fr. Schönbach: „Katalog der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“, Gruppe XII, Glasfabrikation und Glasmalerei, Gruppe XIII, Tonwarenfabrikation (Keramik).

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, herausgegeben von Jos. Schönbrunner, Galerieinspektor, und Dr. Jos. Meder. Wien, Ferdinand Schenk, Verlag für Kunst und Kunstgewerbe. Band IX, Lieferung 11 und 12.

„Kunst und Kunsthandwerk“, Monatsschrift des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Verlag von Artaria & Cie. Jahr VII, Heft 11 und 12.

Gazette des beaux arts. Das Dezemberheft 1904 enthält folgenden Artikel „Jean Bourdichon et son atelier“ von Emile Mâle und bringt Abbildungen nach zahlreichen Buchmalereien des Bourdichon in einem livre d'heures der Sammlung des Baron Edmond de Rothschild und einem weiteren Gebetbuch

der Bibliotheque de l'arsenal. Roger Marx bespricht den „Salon d'automne", Émile Michel schreibt über den Meister in der stimmungsvollen Wiedergabe französischer Gegenden, Armand Charnay, E. André über Swebach-Defontaines, A. Dastray über den König von Portugal Don Carlos I. und daran schließen sich noch einige kleinere Arbeiten von P. de Nolhac und Auguste Marguillier.

KUNSTBLÄTTER.

Die neuzeitliche Kalenderausschmükkung zu überschauen, würde es geradewegs ein gesondertes Studium erfordern. Um den Gegenstand wenigstens anzudeuten, erwähne ich einige künstlerisch ausgeführte Wandkalender von Firmen, mit denen die Blätter für Gemäldekunde in Verbindung stehen. Die Buchdruckerei Friedrich Jasper gab einen Wandkalender heraus, für den ein Aquarell von E. Graner in Farbendruck nachgebildet ist.

Eine geschickte Verbindung von Lichtdruck und Steindruck wird geboten im neuen Wandkalender der Hofkunstanstalt J. Löwy in Wien, die u. a. auch eine neue gelungene Reihe von Bildkarten nach Gemälden der Wiener Akademie-Galerie herausgegeben hat. Der Wandkalender bringt eine Nachbildung von Innocents „Madrigal".

Im Verlag von Carl Lebeau zu Heidelberg ist eine farbige Originalradierung von L. Balestrieri mit einer Ansicht von Heidelberg erschienen.

RUNDSCHAU.

Amsterdam. Soeben ist die reich illustrierte französische Ausgabe des Galeriekataloges fürs Ryksmuseum zu Amsterdam erschienen. Ich komme auf diese Arbeit von B. W. F. van Riemsdijk noch ausführlich zu sprechen. Im Supplement werden die Neuerwerbungen der Galerie von 1904 aufgezählt u. zw. Bilder von B. v. der Ast, Ch. Bisschop, Buytenwegh, Dubois, Drahonet, W. G. Fergusson, P. Gysels, Jan Martsen d. J., A. v. d. Tempel und W. Willems.

Budapest. Die Übertragung der Galerie alter Meister aus dem Akademiepalast in den Neubau des Nationalmuseums soll im April beginnen und dürfte voraussichtlich bis November dauern. Im neuen Museum sind die Wände der Bildersäle nach den Vorschlägen des Konservators J. K. Beer mit graugrün und braunrot gestrichener Leinwand überzogen, deren Fläche durch eine unauffällige Musterung belebt wird (D. N.). Eine Zeitlang, seit den Anregungen durch den kunstgeschichtlichen Kongreß in Budapest, hat man sich dort lebhaft um die Gründung einer Sammlung für Gemäldekunde angenommen. Ich hoffe, daß bei der Neuaufstellung der Galerie diese Angelegenheit wieder Beachtung finden wird.

Für die Königliche Galerie zu ***Dresden*** wurde „Der Vogelsteller" von Thomas Couture angekauft (J. J. Webers Illustrierte Zeitung, Nr. 3204).

— Professor Dr. Louis Sponsel ist zum Nachfolger des Geheimen Rats Max Lehrs in der Leitung des königlichen Kupferstichkabinetts ernannt worden.

Hermannstadt. Der neubegründete Verein, dessen Entstehen im vorigen Heft dieser Blätter mitgeteilt wurde, hat den Namen „Sebastian Hann-Verein für heimische Volkskunst" erhalten. Zum Vorstand wurde Herr Professor Karl Dörschlag, zum Geschäftsführer Emil Sigerus, zum Säckelwart Franz Michaelis gewählt. Im Ausschuß befinden sich u. a. Professor Michael Csaki, Kustos des Bruckentalschen Museums, Friedr. Mieß und Michael Fleischer, Maler (Siebenbürgisch-deutsches Tagblatt, 22. November 1904).

In ***Linz a. d. D.*** wurde um die Mitte Dezember eine Ausstellung der Wiener „Sezession" eröffnet (Tageblatt „Die Zeit", 17. Dezember 1904).

New York. Wie zahlreiche Tagesblätter übereinstimmend melden, ist Pierpont Morgan zum Nachfolger Cesnolas in der Leitung des Metropolitan-Museums in New York ernannt worden.

Wien. Das Künstlerhaus hatte mit seiner Herbstausstellung Erfolg, im künstlerischen Sinne ebenso wie im kunsthändlerischen. Ganze Reihen von Kunstwerken haben Käufer gefunden und das allgemeine Niveau der ausgestellten Leistungen war über Mittelmaß. — Die Ausstellung des Aquarellisten-Klubs wurde am 6. Januar eröffnet. Nach Möglichkeit berichte ich ausführlich über diese Veranstaltung.

Auf die Waldmüller-Ausstellung bei H. O. Miethke (Bacher) folgte eine kleine Ausstellung von Zeichnungen Aubrey Beardsleys.

Für die Moderne Galerie hat der Minister für Kultus und Unterricht neben anderen Werken je ein Bildnis von Wilhelm Leibl und Ferd. Waldmüller und ein Werk von M. Liebermann erworben (D. N.).

Im Hagenbund ist ein Bürgerkrieg ausgebrochen, der sich bis in den Gerichtssaal bemerkbar macht, indem zwei Mitglieder in einer verwickelten Ehrenbeleidigungsfrage die Gerichte in Anspruch nehmen. In der gegenwärtigen Ausstellung des Hagenbundes ist die Abteilung für M. Liebermann von hohem Interesse.

NOTIZEN.

Mit der Erklärung des Lionardoschen Abendmahles beschäftigte sich in neuester Zeit Prof. Dr. Johann Bołoz Antoniewicz. (Vgl. „Extrait du Bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie" vom Juni 1904.)

Neuerliche Beiträge zu Zanetto Bugatto werden geliefert durch L. Dimier in „Chronique des arts et de la curiosité", S. 320f. Sie betreffen u. a. ein Bildnis der Bona de Savoja und eines der Hippolita Sforza.

„Josef Ferdinand Fromiller, ein österreichischer Barockmaler" wird behandelt in der „Wiener Abendpost" vom 13. Dezember durch Dr. Franz G. Hann.

„Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist", eingehend gewürdigt durch Ferdinand Laban. (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, Jahr XXVI, Heft 1.)

Über die Federzeichnungen: Homerische Hymnen von Jul. Schnorr v. Carolsfeld (im Besitze von A. Flinsch in Berlin) vgl.: „Neue Kunst" (Berlin, Photographische Gesellschaft, 1904, Heft 4).

„Figurenbilder von Corot" werden besprochen und abgebildet in „Kunst und Künstler" (Berlin, Bruno Cassierer), Jahr III (Heft 3, Dezember 1904). Die Einleitung handelt von der weit verbreiteten Corot-Fälschung.

„Böcklins Kindergestalten" besprochen durch Johannes Manskopf in: „Die Kunst für Alle", XX. Jahr, Heft 7.

G. Courbets „Steinklopfer" (Dresdener Galerie) abgebildet in: J. J. Webers Illustrierte Zeitung, Nr. 3204 (24. November 1904), (Text von Paul Schumann).

„Whistlers Pfauenzimmer" (Artikel von D. S. Mac Coll) in: „Kunst und Künstler" (Berlin, Bruno Cassierer), Jahr III, Heft 3.

Bleistiftzeichnungen des Bildhauers Ernst Rietschel, abgebildet in J. J. Webers Illustrierter Zeitung vom 15. Dezember 1904 (Nr. 3207) aus Anlaß des Rietschel-Jubiläums. In derselben Nummer die Abbildung einer Zeichnung von Eduard Bendemann, die eines Gemäldes von Anton Graff (Brustbild des Dichters Christian Felix Weisse) und von zahlreichen Studien und Skizzen Adolf v. Menzels.

Zu Walther Firle, „Neue Kunst" (Berlin, Photographische Gesellschaft, 1904, Heft 4).

„Neuere Gemälde der Galerie in Dresden" (Deutsche Kunst, 6. und 7. Folge). Artikel in: „Neue Kunst" (Berlin, Photographische Gesellschaft, 1904, Heft 4). Die beigefügte Abbildung nach H. Thoma ist dem erwähnten Verlagsbericht der „Photographischen Gesellschaft" in Berlin entnommen.



Hans Thoma: Religionsunterricht. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. Copyright 1902 by Photographische Gesellschaft.

KUNSTHANDEL UND BILDERPREISE.

„The Connoisseur" vom Oktober 1904 gab einen Überblick über hervorragende Preise, die in der Saison 1903 auf 1904 für Bilder zumeist englischer Meister erzielt worden sind. Hier einige Beispiele: Gainsborough: Bildnis von Mary Walpole, Conteß Waldegrave, Ducheß of Gloucester brachte 12.100 Guineen (kam an den Duke of Cambridge), Turner: „Walton Bridges" 7000 G., Morland: Story of Laetitia 5600 G., Romney: Princeß Sophia Matilda of Gloucester 4100 G., Reynolds: Lady Anne Fitzpatrick 4000 G., Gainsborough: Mistreß Charlotte Freer

3300 G., zwei weitere Bildnisse Romneys je über 3000 G., Crome: „On the Yare, Norwich, above the New Mills“ 1900 G., ein Bildnis von Hoppner 1750 G., ein Cotes: Kitty Fisher 1700 G.

Bei der Versteigerung von Gemälden moderner Meister durch E. Hirschler & Cie. in Wien (I., Plankengasse 7) wurden Mitte Dezember 1904 u. a. folgende Preise erzielt: Für ein Aquarell von Eug. v. Blaas: Venezianerin 1050 Kronen, für Defreggers Tiroler Mädl 3150, für G. Jacquet: Blondine 1680, für J. Jungblut: Holländische Fischer 578, für zwei Strandbildchen von Eug. Kampf 358, für Isidor Kaufmann: Polnischer Jude 294, für zwei kleine Orientbilder von A. L. Mielich 440 und 494 K, für einen kleinen späten Pettenkofen 588 K, für eine Meraner Landschaft von Rob. Ruß 452 und für Joh. Sperl: Oberbayrische Bauernstube 1995 Kronen. (D. N.)

Bei der Auktion Bratmann im k. k. Versteigerungsamte in Wien gingen im Dezember 1904 vier Bilder von J. Em. Schindler um 4800, 4700, 4100 und 3800 Kronen weg. Rud. v. Alt: Kirchenportal brachte 3150 K, Lenbach: Malaiisches Mädchen 3000 K.

Am 4. Jänner 1905 wurde im k. k. Versteigerungsamte zu Wien der künstlerische Nachlaß des Malers Josef Fux unter den Hammer gebracht. Der zweite Entwurf von Fux zum Vorhange des neuen Hoftheaters in Wien ging mit 128 Kronen fort. Eine Aquarellstudie von Leopold Burger, einem Schüler des Malers Fux brachte 60 K. Geringe Preise bei einigen Fuxschen Aquarellen. Das Hauptbild des Nachlasses, ein Ölgemälde von J. Fux: „Führe uns nicht in Versuchung“ wurde von Primavesi in Olmütz um 1000 Kronen erstanden. (D. N.)

— In Wien wird am 12. Januar durch C. J. Wawra das „Atelier C. Kaiser-Herbst“ im Künstlerhause versteigert.

BRIEFKASTEN.

Kunstfreund in P. Über das fragliche Bild von Hans Thoma aus der Versteigerung Keller & Reiner in Berlin erfahre ich durch die genannte Kunsthandlung, daß es an M. Goldschmidt & Cie. nach Frankfurt a. M. gegangen ist.

Herrn J. v. B. Auf Ihre Frage weiß ich eine, vielleicht zutreffende Antwort, die ich damit gebe, daß ich den Schluß eines Dramoletts hersetze, das den Titel Neueste Philosophie führt:

Szenerie: Ein üppig eingerichtetes Zimmer. Durch ein großes Fenster blickt man auf einen Hafen, wo große Dampfer vor Anker liegen.

Personen: Doktor Wahllos, Professor der Philosophie. Doktor Practicus, Naturforscher.

Sie schreiten in lebhaftem Gespräch auf und ab.

Doktor Wahllos: Mit Ihrem praktischen oder praktisch sein sollenden Monismus, Neomaterialismus und all dem Zeug, das immer wieder an eine wirkliche Welt glaubt, haben Sie mich gar nicht überzeugt. Für mich ist alles, was ich mit den Sinnen wahrnehme, nur „Vorkommnis“. Ich für meine Person habe das „Ich“ gänzlich aufgegeben. Ich bin nur eine Reihe von Empfindungen.

Doktor Practicus: Aber Sie sprechen doch fortwährend von Ihrem Ich und wenden sich an mich als an eine Art anderen Ichs! Und dann gestatten Sie mir auch die Frage, ob Ihre Empfindungen an Ihnen oder an anderen vorkommen.

Doktor Wahllos: Ja natürlich an mir.

Doktor Practicus: Also an dem Ich, das Sie nicht haben und das Sie nicht sein wollen.

Doktor Wahllos: Aber ich bin ja nur ein Empfindungskomplex. Begreifen Sie denn gar nicht?

Doktor Practicus: Sie treiben mich wirklich in die Enge und werden wohl ungeduldig, wenn ich Sie noch frage: woher kommen Ihre Empfindungen, wie verbinden sie sich zum Denken? Die haben wohl kein Vorher, kein Nachher; die treten wohl ganz zeitlos bedingungslos, substratlos auf.

Doktor Wahllos: Daß ich durch solche Fragen ungeduldig werde, ist ganz richtig. Denn ich lasse mich auf Ihre platten Erörterungen überhaupt nicht ein. Ich bleibe streng bei der Wissenschaft und gehe über die Empfindungen nicht hinaus. Die sind meine Vorkommnisse. Alles andere ist unreife Vermutung, ja Phantastik oder gar vulgäres Gewäsch, im besten Falle nichtige Metaphysik, die keinen Heller wert ist.

Doktor Practicus: Sie mögen ganz recht haben, und ich will Ihnen nicht weiter widersprechen. Obwohl Sie mir eigentlich den Beweis Ihrer Behauptungen ein wenig verhüllen, bin ich doch vielleicht nur eine Reihe von „Vorkommnissen“, vielleicht gar nur ein „Empfindungskomplex“. Um so besser für mich. Ich schulde Ihnen, wie Sie wissen, zwei Millionen Mark mitsamt mehrjährigen Zinsen. Weder das Kapital noch die Zinsen werden Ihnen jemals erstattet werden. Ich zahle grundsätzlich nur wirklich vorhandenen Menschen. Stellen Sie sich das gefälligst als ein „Vorkommnis“ zwischen zwei „Empfindungskomplexen“ vor. Ich habe keine Zeit zu weiteren Erörterungen, denn der Dampfer wartet nicht, mit dem ich in wenigen Minuten abreise — nach Amerika.

Doktor Practicus wendet sich rasch nach der Tür und will das Zimmer verlassen. Doktor Wahllos stürzt auf ihn zu. Wüste Prügelei.

Der Vorhang fällt.

Herrn L. K. Wien. Ich habe mich um diese Angelegenheit nicht gekümmert, kenne das fragliche Relief nur nach Abbildungen und mag mich auch jetzt nicht in diese eklige Geschichte mischen.

Herrn J. in G. Joh. Michael Sattler ist am 28. September 1786 „auf dem Berge Neuberg bei Herzogenburg in Unterösterreich“ geboren und am 28. September 1847 zu Mattsee gestorben. Die Selbstbiographie seines Sohnes Hubert Sattler ist getreu nach der Handschrift abgedruckt in der Wiener „Montagsrevue“ vom 6. Juni 1904. Dieser Hubert Sattler ist in Wien am 27. Jänner 1817 geboren und am 3. April 1904 in Wien gestorben (Todesdatum nach dem Partezettel. Das Datum der Geburt nach den eigenen Angaben Hubert Sattlers). Wie ich sehe, sind Sie über das Panorama in Salzburg wohl unterrichtet. Was ich als Ergänzung Ihrer sonstigen Angaben bieten kann, wäre ein Hinweis auf eine J. M. Sattlersche Ansicht von London aus dem Jahre 1840 und auf eine Ansicht des Wiener Stefansdomes in der Universitätssammlung in Würzburg und darauf, daß J. M. Sattler ein Brustbild Hubert Maurers gezeichnet hat, das 1816 von Benedetti gestochen ist. Werke von Hubert Sattler befinden sich in Gran. 1903 wurden einige in Wien versteigert.

Mehreren Hörerinnen des Athenäums. Den Kurs über Galerienkunde werde ich nicht fortsetzen, da die Bedingungen sich wesentlich geändert haben.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 K 20 h = 1 M.
Klischees von der „Graphischen Union“. — Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG **GEROLD & Co., WIEN,** I. STEPHANSPLATZ 8.

VON

Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELG. 3.

1905. FEBRUAR. Heft 9.



Signiertes Werk des Lukas van Uden (Sammlung Moritz Jäger zu Klosterneuburg).

BEISPIELE AUS DER FLANDRISCHEN LANDSCHAFTSMALEREI DES XVII. JAHRHUNDERTS.

(Bilder von Lukas van Uden und Jan Wildens.)

In den südlichen Niederlanden wuchsen die Keime, aus denen sich in raschem Gedeihen die duftigsten Blüten niederländischer Landschaftsmalerei entwickelt haben. Nicht als hätten die nördlichen Provinzen in früheren Zeiten keine landschaftlichen Hintergründe auf ihren Bildern gekannt, aber in dem Sinne, daß für die selbständige Landschaft eine mächtige Anregung von

Meistern aus den südlichen Provinzen ausgegangen ist. Gillis von Coninxloo, Roeland Savery, Alexander Keirincx sind die Schulbeispiele für diesen verhältnismäßig klaren Zusammenhang. Coninxloo, aus Antwerpen stammend, zog nach Amsterdam (wo er am 4. Januar 1607 begraben wurde). Savery kam aus Courtrai in Westflandern und ging nach Utrecht (1639 ist er dort gestorben). Alexander Keirincx, der Antwerpener (dort 1600 geboren), lebte eine Zeitlang in Holland zu Utrecht und Amsterdam, um freilich später nach England zu gehen. Die drei genannten Meister haben vieles vom zeichnerischen Wesen flandrischer Landschaftsmalerei in die nördlichen Provinzen gebracht. Dort bildete sich aber unter verschiedenen Einflüssen, die wohl mit Stammesverschiedenheiten und nicht mit der angeblich wasserreicheren Luft zusammenhängen (wer wollte die logischen Verbindungen in solchen Dingen wirklich durchschauen wollen!), bald eine vorherrschende Tonmalerei heraus, mehr und mehr von der landschaftlichen Stimmung ausgehend, während südlicher gelegene niederländische Städte in ihren landschaftlichen Darstellungen mehr auf kräftige Linien und Bestimmtheit der Formen hin arbeiten. Farbenstimmung, naturwahre Tönung ist ja auch den Flandrern und Brabantern des XVII. Jahrhunderts nicht fremd. Anderseits wird von den gleichzeitigen Holländern die Formengebung mit nichten vernachlässigt, aber gewöhnlich herrscht dort in Holland eine stimmungsvollere Tonart. Man wolle sich an van Goyen, Salomon Ruysdael, an Jacob van Ruisdael (Isaaksz) erinnern und daneben einen Lukas van Uden und Jan Wildens beispielsweise betrachten. In diesem Zusammenhange sind die Werke von Bedeutung, deren Nachbildungen diesen Artikel begleiten. Die Landschaft des Jan Wildens hat schon deshalb Interesse, weil die sicher benennbaren Werke dieses Malers sehr selten sind. Eine große, etwas konventionell behandelte, immerhin bedeutungsvolle Ansicht von Antwerpen befindet sich im Ryks-Museum zu Amsterdam*). Eine mehr stimmungsvoll gehaltene, viel kleinere Ansicht einer Gegend nahe bei Antwerpen in der Augsburger Galerie**). Sehr bekannt ist das große Winterbild von 1624 mit dem Jäger und den Hunden***) in der Dresdener Galerie. Überdies kennt man die Landschaft mit der Jagdgesellschaft, die aus der Sammlung Marcuard in Florenz für den klassischen Bilderschatz nachgebildet worden ist. Woermanns Geschichte der Malerei nennt auch noch ein monogrammiertes Werk in Speier. Eine Landschaft mit heiliger Familie in der Antwerpener Galerie und ein Paradies in Pommersfelden seien noch als beglaubigte, wenngleich nicht signierte Werke des Jan Wildens erwähnt, dem an noch anderen Orten mit mehr oder weniger Berechtigung manche Bilder zugeschrieben werden. Seine Hintergründe, gemalt für Rubens

---

*) Sie ist signiert und mit 1636 datiert. das Faksimile der Bezeichnung im neuen Katalog.

**) Die Örtlichkeit wird durch eine Antwerpener Bannsäule bestimmt, die z. B. auch auf einem flandrischen Bilde im Stifte Kremsmünster vorkommt, ferner auf einem Sebastian Vrancs der Münchener Pinakothek, und auf dem Teniers der ehemaligen Sammlung Sykora in Brünn. (Hierzu mein Feuilleton der „Wiener Zeitung“ vom 22. Juni 1895.) Eine Abbildung des Werkes in der Augsburger Galerie ist in den klassischen Bilderschatz aufgenommen (monogrammiert und mit 1640 datiert). In bezug auf die Antwerpener Bannobelisken verwies mich H. Hymans freundlichst auf „Rechten ende Costumen van Antwerpen“ (Antwerpen, Plantin, 1582).

***) Abbildungen werden in Woermanns Katalog namhaft gemacht. Vgl. auch Woermanns Galeriewerk, IV. Lieferung, Nr. XXIX, und die Abbildung in seiner Geschichte der Malerei.

und dessen Schule, harren noch einer kritischen Durchforschung. Zeichnungen, von Jan Wildens, die wohl alle echt sein dürften (eine ist signiert), sind mir aus der Albertina bekannt. Mehrere verschollene Bilder können nach alten Stichen wenigstens in der Phantasie wiederbelebt werden.*) Die Bilder in Dresden und in der Sammlung Marcuard zu Florenz hängen jedes in seiner Weise mit der Landschaft innig zusammen, die ich heute aus der Sammlung Mallmann abbilde (siehe nachstehend den Netzdruck). Die Jägerfigur und die Hunde darauf entsprechen in kleinem Maßstabe ziemlich genau den Figuren auf dem Gemälde in Dresden. Die Behandlung der Bäume und ihr Zuschnitt nähert es nicht wenig dem Bilde der Sammlung Marcuard.



Signiertes Werk von Jan Wildens (Sammlung Mallmann zu Blaschkow).

Wie es die Blätter für Gemäldekunde nun schon einmal halten, wird

*) Nach Jan Wildens sind zahlreiche Blätter von H. Hondius, A. Stockius und anderen gestochen. Sehr altertümlich komponiert sind die Monatsbilder, deren Figuren von einem der beiden Jan Brueghel sein könnten. Mit 1614 ist eine Winterlandschaft datiert, auf der Schlittschuhläufer dargestellt sind. Mehrere, meist großflächige Gemälde von Jan Wildens werden genannt in den Katalogsammlungen von Hoet-Terwesten (auch I, S. 312) und von Burtin. Zwei kleine Bilder befanden sich 1835 in der Galerie patriotischer Kunstfreunde zu Prag (Katalog, S. 95). — Über Jan Wildens (geboren 1586 zu Antwerpen, gestorben ebendort 1653) geben die oft genannten Nachschlagebücher Aufschluß. Vgl. auch die Kataloge der oben genannten Sammlungen. — Eine Erwähnung des Jan Wildens durch C. Huygens in „Oud Holland“, IX, S. 117. Methode curieuse et facile pour la connoissance des tableaux, 1772, S. 179 zu Bildern bei den Facons in Antwerpen. — Van Dyck hat den Wildens porträtiert.

auch der Versuch gemacht, die Herkunft der Bilder zu verfolgen, um damit Bausteine zu einem kunstgeschichtlichen Wiederaufbau alter Galerien zu gewinnen. Dazu ist die Rubrik der wiedergefundenen Bilder aus alten berühmten Sammlungen eingerichtet. Nun zwangen aber andere Beziehungen, den Jan Wildens bei Mallmann zunächst in anderem Zusammenhang zu erwähnen, obwohl die Herkunft aus einer alten berühmten Galerie so gut wie unzweifelhaft ist. Dieser Jan Wildens stammt fast sicher aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, die erst in Brüssel, später in Wien aufbewahrt wurde. Freilich sind die Wanderungen des bedeutenden Werkes nicht der Reihe nach aufzuzählen. Von der Gegenwart zurückgehend, komme ich bis zur Privatsammlung des Wiener Kunsthändlers Eduard Hirschler, des Begründers der bekannten Wiener Firma. Eduard Hirschler leitete das Bild aus der Wiener Sammlung Ratakowsky her.*) Dann werden die Wege dunkel bis 1659, als das Bild (es ist doch dieses) im Inventar der Galerie Leopold Wilhelm eingehend beschrieben wurde. Die Stelle muß vollständig angeführt werden. Im genannten Inventar kommt als Nr. 202 der niederländischen Bilder vor:

„Ein Landtschafft von Öhlfarb auf Leinwath warin zwey Jäger mit vier Hundten, der erste Jager so voran gehet, hatt ein Steckhen auff seiner rechten Achsel, darahn ein Haaszen, vnd der ander hinder ihme redet mit einem Weibspildt, welche mit einer möszingen Kandl auf dem Kopff vnd durch ein Wasser gehet.

In einer schwarzen Ramen, hoch 5 Span 3 Finger vnd 7 Span braidt. Von Johann Wildens Original."

*) Über diese berichte ich bei Gelegenheit. Zunächst nur die Mitteilung, daß ein kleiner Teil dieser ausgedehnten Sammlung noch erhalten ist und im Laufe von 1905 im Dorotheum zu Wien versteigert werden soll.

Mit unserer Klischierung verglichen, ergibt sich bei dem Wildens des alten Inventars genau dieselbe Darstellung und auch die Abmessungen des Wildens-Mallmann (Breite 125, Höhe 84) sowie das Material des Grundes (Leinwand) passen zur Beschreibung. Eine Spanne, jede zu zehn Fingern, maß 20·8 cm. Die Bilder des Inventars Leopold Wilhelm sind nach meinen bisherigen Erfahrungen mitsamt dem Rahmen gemessen. Von der Gesamtangabe einer Dimension sind für Rahmenbreite gewöhnlich etwa zweimal 10 cm abzuziehen. Der Wildens Leopold Wilhelms wäre also zirka 1·253 breit und 0·90 hoch gewesen. Man wird mir die Rechnung wohl gelten lassen und Wildens-Mallmann aus der Galerie Leopold Wilhelm ableiten.

Nun merke ich noch an, daß der Jan Wildens in der Sammlung Mallmann rechts unten in heller Schrift die Datierung und Namensfertigung »1649 I WILDENS« trägt.

Die Stimmung ist durch den halbbewölkten Himmel beherrscht. Rötliche Lichter in den Wolken und an den Bäumen rechts deuten auf einen Abend bei feuchter Luft. Die Farbenperspektive ist wohl beobachtet.

Lukas van Uden ist im Gegensatze zu Jan Wildens gewiß kein seltener Meister. In der Dresdener Galerie allein befinden sich vier signierte und fünf mit höchster Wahrscheinlichkeit richtig benannte van Uden. Überdies besitzt Herr Geheimer Rat Professor Doktor E. S. Chr. Meyer in Dresden ein vorzügliches Werk dieses fruchtbaren Künstlers*). Fast alle großen Galerien

*) Abendlandschaft. Eichenholz, Breite 0·64, Höhe 0·45. Ziemlich stark bewölkter Himmel. Signiert unten etwas rechts von der Mitte: „ · lucas · van · vden · 1640 ·" Beim Restaurieren wurde durch Hauser junior die Antwerpener Marke auf der Hinterseite er-

haben eines oder mehrere von seinen Werken aufzuweisen und in zahlreichen kleineren Sammlungen (z. B. in Mainz, Pommersfelden, im Musée Plantin zu Antwerpen, im Museum zu Rouen, im Schlosse zu Dessau, in der Augsburger Galerie, in der Sammlung Löwenfeld zu München (diese zwei Bilder sind im großen Katalog abgebildet, sie stammen aus der Stiftsammlung zu Sankt Florian) kommt der Name vor. Demnach überrascht es nicht, zahlreiche Werke des Lukas van Uden in alten Versteigerungskatalogen anzutreffen. Auch im Kabinet des jüngeren Lebrun war der Name vertreten. Zudem hat der Künstler auch

Danach dürfte Tinte und Druckerschwärze nicht verschwendet sein, wenn die Blätter für Gemäldekunde eines der besten Bilder des Lukas van Uden besprechen und abbilden (siehe die Abbildung auf der ersten Seite dieses Heftes) und dazu die Signatur anbei in photomechanischer Weise wiedergeben. Die abgebildete Landschaft ist Bestandteil der wertvollen Galerie des Herrn Rechnungsrates Moritz Jäger zu Klosterneuburg. *) Ich habe dem Besitzer für eine vortreffliche photographische Vorlage zu danken.

Die abgebildete Signatur findet sich gegen links unten in heller Pinsel-



Signatur des van Uden in der Jägerschen Sammlung zu Klosterneuburg. (Genau in doppelter Größe des Vorbildes.)

radiert. Und doch hat sich die Literatur nicht gerade eingehend mit dem ziemlich auffallenden und zweifellos bedeutenden Meister befaßt. Die bekannten Handbücher für Geschichte der flandrischen Malerei behandeln ihn zwar alle, doch stets in ganz kurzen Absätzen und sogar Woermanns Geschichte der Malerei, die den Künstler immerhin zu schätzen weiß, vergönnt ihm nicht einmal eine ganze Druckseite. *)

kursive. Ihre Lesung ist, wie man sieht, „L v. vden. F". Eine Datierung wurde nicht entdeckt. Doch möchte ich 1640 als Entstehungszeit annehmen, wie sie am Bilde bei Herrn Geheimrat E. S. Chr. Meyer in Dresden vorkommt. Nach Malweise und Komposition, ebenso wie nach den fast gleichen Ab-

---

halten, zwar abgesägt, aber dann neuerlich aufgeleimt. Das Bild zeigt die wie in Stockwerken aufgebauten knolligen Baumkronen, die für L. v. Uden nahezu charakteristisch sind.

*) Unter den Lexikons ist in diesem Falle besonders das große von Füßli mitsamt den Nachträgen zu benützen, dabei auch Nagler. Selbstverständlich auch die Kupferstichliteratur, einschließlich des Repertoriums für Kunstwissenschaft, IV, S. 259. Max Rooses bildet einen Stich des van Uden ab in der Geschichte der Malerschule von Antwerpen. Woermann spricht in der Zeitschrift für bildende Kunst, XVI, S. 397 gegen eine Zuschreibung an L. v. Uden in der Galerie zu Valenciennes.

*) Diese Galerie und die Galerie Jäger zu Fischau bei Wiener-Neustadt sind die hauptsächlichsten Reste, die von den älteren Jägerschen Galerien übrig geblieben sind. Bei Moritz Jäger in Klosterneuburg sind u. a. auch die Bilder zu finden, die eine Zeitlang bis 1896 bei Ludwig Jäger in Penzing gewesen sind.

messungen scheinen beide Bilder in einem bestimmten Zusammenhange zu stehen, etwa als Gegenstücke: Morgen und Abend, oder als zwei Bestandteile einer Reihe von vier Tageszeiten. Gegen eine solche Behauptung spräche die merkliche Verschiedenheit der Schriftzüge in den Signaturen beider Bilder. Trotzdem dürfte es nicht abzustreiten sein, daß diese beiden Werke des Lukas van Uden in der Entstehungszeit nahe nebeneinander liegen.

Wir wollen uns noch ein wenig dem Bilde beim Herrn Rechnungsrat M. Jäger widmen. Wie sehr auch der Schwarzdruck der Abbildung die Stimmung abschwächt, so ist doch sogar in dieser Wiedergabe Dämmerungsstimmung und ein allerwärts leicht bewölkter, fast nur verschleierter Himmel unschwer wahrzunehmen. Der durchaus grünliche Gesamtton des Originals, die kalte Stimmung läßt auf die Dämmerung des Morgens schließen. Ich meine, daß der Künstler einen Sonnenaufgang bei unreiner Atmosphäre darstellen wollte. Die rotbäuchigen Vögel in der Luft mögen damit zusammenhängen. Wenigstens würden sie wenig zur Dämmerung des Abends passen.

Für die Figuren links in den vorderen Gründen kann nur David Teniers der Jüngere in Frage kommen.

Zur Beschreibung noch Folgendes: Dieser Lukas van Uden ist, wie alle übrigen kleinen Bilder, die ich von ihm genauer kennen gelernt habe, auf dem herkömmlichen Eichenholz gemalt. Abmessungen: Breite 64·5, Höhe 42. Die Kehrseite weist die Antwerpener Brandmarke auf. Überdies sind hinten folgende Buchstaben eingeschlagen: F
DB

Zur Kennzeichnung des individuellen Stiles sei von den Bäumen gesprochen, deren Kronen in mehrere Etagen abgeteilt sind. Die Lichter auf den Bäumen sind verhältnismäßig fein getupft oder gestrichelt.

Noch fällt es auf, daß bei aller Luftperspektive dennoch die Ferne etwas hart und schwer behandelt ist. Das wäre wieder so ein Gegensatz zu den helleren Fernen der meisten holländischen Landschaften aus ungefähr derselben Zeit, ein Gegensatz, von dem oben andeutungsweise die Rede war.

Im ganzen läßt sich bei Lukas van Uden eine nicht gewöhnliche Kraft des Ausdruckes und eine vorzügliche Beobachtung der Natur feststellen. Jan Wildens ist neben ihm mehr theatralisch, weniger wahrhaftig und trotzdem nicht ebenso stilvoll wie van Uden. Nur in einzelnen Arbeiten, z. B. in der großen Ansicht von Antwerpen (im Amsterdamer Museum) nähert sich Jan Wildens der sicheren, festen, naturwahren Weise des van Uden. Da sie aber beide immerhin eine sehr verwandte Palette benützten, könnte es in manchen ungünstigen Fällen, etwa bei wenig ausgedehnten Hintergründen zu fremden Bildern, vorkommen, daß beide Meister miteinander verwechselt würden. Selbständige eigenhändig vollendete Bilder von Wildens und van Uden dürften dagegen stets voneinander zu unterscheiden sein.

MEIN KLEINER CRAESBEEK.

Von Ferdinand v. Sagburg.

Bei der Auktion Hirschler im Dezember 1903 kam das seither in meinen Besitz übergegangene Porträt eines jungen Offiziers zur Versteigerung, das im Katalog als Werk des Ch. Breydel aufgeführt war. Für diese Taufe mag wohl lediglich das Monogramm C B bestimmend gewesen sein, da die Malweise des Bildchens von der Art dieses



J. van Craesbeek: Ein Offizier. (Im Besitze F. v. Sagburgs zu Wien.

Meisters wesentlich abweicht und die Tracht des Dargestellten einer Zeit angehört (zweites Viertel des XVII. Jahrhunderts), in der Ch. Breydel (1677 bis 1745) noch nicht das Licht der Welt erblickt hatte.

Das Monogramm ist überzeugend alt und echt und deckt sich vollkommen mit dem Signum, das auf einigen sicheren Bildern des Joost (Joos, Jodocus, Josse) van Craesbeeck (Craasbeek) aus Neerlinter in Brabant vorkommt. Wir finden dasselbe auf einem Hauptbild dieses Meisters: der „Vlämischen Bauernwirtschaft" der kais. Gemäldegalerie in Wien, K. N. 1146 (abgebildet in Reber und Bayersdorfer Klassischem Bilderschatz, N. 905)*). Das Signum C B

*) Zu diesem Bilde sei mir ein kleiner Exkurs gestattet. Max Rooses deutet in

ist ferner zu sehen auf dem Bilde „Soldaten und Weiber“ derselben Galerie (K. Nr. 1147), dann auf dem Bilde „Zechende Bauern“ der Galerie der k. k. Akademie in Wien (K. N. 816). Max Rooses erwähnt ein Bild bei Lenglart mit der Fertigung C B vom Jahre 1626. Auch das Bild der Hermannstädter Sammlung „Ein Dorfbader“ ist (laut Dr. Th. v. Frimmel: Kleine Galeriestudien, Neue Folge, Nr. 1, pag. 23) mit C B signiert, ebenso noch eine Reihe anderer sicherer Werke. Einige Bilder dieses Meisters, z. B. der „Dispute au cabaret“ aus der Sammlung Du Bus de Gisignies im Musée Royal in Antwerpen sind mit J V C B gezeichnet.

Aber auch abgesehen vom Signum muß unser Bildchen stilkritisch beurteilt, für Craesbeeck in Anspruch genommen werden. Der dünne Farbenauftrag, der die Holzstruktur sichtbar läßt, die eigentümlichen Farben, wie das blasse Violettgrau des Wamses, das Fleischrot der Schärpe, wie überhaupt der Gesamtton des Bildes lassen die Urheberschaft des eben genannten Meisters unzweifelhaft erscheinen.

Um dem Leser die Vorstellung des Originals zu erleichtern, füge ich der Abbildung einige beschreibende Bemerkungen bei. Der Dargestellte hat langes, blondes Haar und blonden Schnurrbart. Das Wams hat man sich blaß violettgrau vorzustellen. Die Schärpe ist fleischrot. Der Hintergrund ist dunkel graubraun. Das Monogramm befindet sich in der rechten oberen Ecke und ist anbei in doppelter Größe photographisch abgebildet. Weißer Malgrund von mäßiger Dicke. Eschenholz. Größe 25 : 18·5.

seiner Geschichte der Malerschule Antwerpens das Bild so, als ob es sich um einen Streit zwischen den Hauptpersonen handelte. Mir scheinen dem entgegen die dargestellten Personen wenig kampflustig zu sein. Ich glaube vielmehr aus der Menge der herumliegenden Muschelschalen und sonstigen Speisereste schließen zu können, daß sich des Alten durch Genuß eines zu ausgiebigen Mahles ein Unbehagen bemächtigt hat, zu dessen Linderung die Frau mit einem Medikamente herbeieilt, während die anderen teilnehmend auf den Alten blicken. S.



Signatur des Craesbeek bei F. v. Sagburg.

ZUR BILDNISKUNDE.

I. Ein Porträt des Kaisers Maximilian des Ersten.

Zu den verhältnismäßig neuen Erwerbungen der Sammlung Figdor in Wien gehört ein künstlerisch bedeutendes und durch die dargestellte Persönlichkeit wichtiges Bildnis. Es ist Kaiser Maximilians Porträt, zwar nicht unmittelbar nach der Natur gemalt, aber von guter Hand nach einem Original eines Meisters von Rang kopiert, alt kopiert; gar nicht lange nach der Entstehung des Originals.

Das Originalgemälde stammt von der Hand des Lukas van Leyden und ist als Werk dieses Künstlers von Jonas Suiderhoef gestochen. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es, längst schon halb verdorben, in dem kleinen Maximilianbildnis des Wiener Hofmuseums erhalten. Über dieses habe ich wiederholt geschrieben*) und ich brauche diesmal wohl nur das Wesentliche zu wiederholen. Lukas van Leyden dürfte den Kaiser Maximilian 1517 gemalt haben, den alternden Herrscher mit ergrautem Haar.

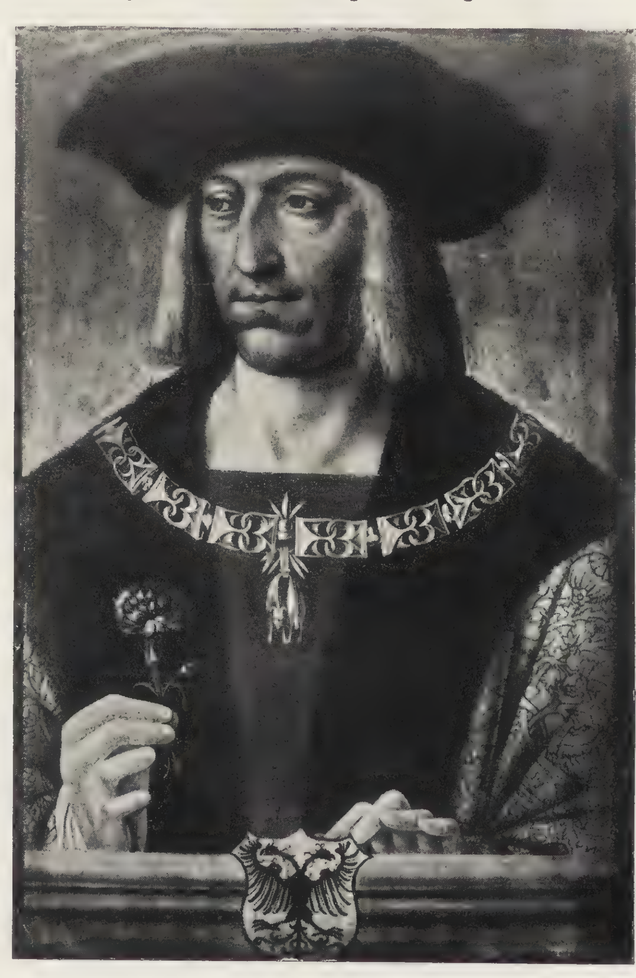
Dem Typus des Lukas van Leydenschen Gemäldes entspricht das Maximilianporträt der Sammlung Figdor so genau, daß man ein enges Verhältnis zwischen beiden annehmen muß. Nun fällt dieses Maximilianbildnis ohne Zweifel etwas später als die Lebenszeit des Kaisers und als die des Lukas van Leyden. Demnach wird man es von dem älteren Maxbilde desselben Typus abhängig machen. Umzukehren ist die Sache nicht. Denn das Bild der Sammlung

*) Im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band V, S. 271 (zu S. 266), in den „Kleinen Galeriestudien“ (Von den Niederländern in der kaiserlichen Gemäldesammlung, S. 27 f.) und in der „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“, I, S. 464. An den angeführten Stellen ist die ältere Literatur benützt.

Figdor etwa für das Porträt zu halten, das dem Suiderhoefschen Stich als Vorbild gedient hätte und es danach als Werk des Lukas van Leyden anzusprechen, geht nicht an.*) Was man Gemaltes von Lukas van Leyden auffinden kann, vom jüngsten Gericht im Museum zu Leyden bis zur Verkündigung in München, läßt alles eine andere Technik und Tönung erkennen, als das Bildnis in der Sammlung Figdor. Die malerische Ausdrucksweise dieses Gemäldes ist ja so markant, daß man mit großer Wahrscheinlichkeit einen anderen Namen dafür nennen kann, nämlich den des Jan Sanders van Hemessen. Wird man doch sofort an dem Bilde die manierierte Art dieses Malers gewahr, die Fleischtöne so glänzend heraus zu modellieren, daß die Gesichter wie eingefettet erscheinen. Dazu das Dunkle der Hautfarbe überhaupt und die derbe Mache. Von Hemessens Hand sind viele Bilder in leicht zugänglichen Sammlungen erhalten. Eine Überprüfung meiner Vermutung stößt auf keine besonderen Hindernisse. Hemessen dürfte seine künstlerische Reife erst erlangt haben (bestimmte Jahreszahlen fehlen uns), als Kaiser Maximilian und Lukas van Leyden nicht mehr waren. Aber es mag ihm ein Auftrag geworden sein, den Kaiser Max zu malen Dann müßte er sich um ein gutes Vorbild bekümmert haben, das er wohl in dem Maximilianbildnis des Lukas van Leyden finden konnte. Der großzügigen, starkknochigen Art des Hemessen hat es dann behagt, oder der Besteller hat es gewünscht, das Vorbild des Lukas van Leyden zu vergrößern. Das Bild bei Figdor mißt 55·5 × 35·5 und nähert sich in der Figur der Lebensgröße, wogegen das Original des Lukas van Leyden nahe bei Miniaturkleinheit steht.

Die Erhaltung des Bildes, das in der zähen Technik um 1550 gemalt ist, läßt nichts zu wünschen übrig und die kleinen Schäden gehen nicht über das Maß hinaus, das sie bei anderen gut erhaltenen alten Bildern erreichen. Das Eichenbrett und die sichere alte Technik haben sich bewährt. Die Haltung der Figur ist aus der Abbildung ersichtlich. Was man aus dem Klischee nicht entnehmen kann, ist der Unterschied zwischen wirklichem Malgolde im Schildchen unten und dem gelb gemalten Goldbrokat an der Schaube. Das gebleichte Haar und die weißlichen Handschuhe seien noch des besonderen genannt. Der Hintergrund ist grünlich.

*) Eine Benennung als Hans Baldung, die auf einem Papierblatt an der Kehrseite gegeben wird, kann unmöglich ernst genommen werden.



Bildnis des Kaisers Maximilian des Ersten.
Vermutlich von Hemessen. Wien, Sammlung Figdor.

II. Das Buckbildnis des Johann Kupetzky.

Höchst eigenartig in seiner Persönlichkeit, etwas sekundär in seiner Kunst, ist Kupetzky im großen und ganzen eine sehr beachtenswerte Erscheinung unter den deutschen Malern des XVIII. Jahrhunderts. Zu verschiedenen Zeiten sind denn auch Versuche gemacht worden, das Schaffen des Künstlers zu über-



J. Kupetzky: Bildnis des Malers Buck (Hermannstadt, Bruckenthalsches Museum).

blicken, so z. B. durch J. C. Füßli 1758, also bald nach Kupetzkys Tod, und neuerlich wiederholt, z. B. durch A. Nyári.*) Ein geschabtes Malerwerk des Kupetzky ist schon

*) Bezüglich der Literatur über Kupetzky verweise ich auf die Angaben in meiner Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen (besonders I, S. 617 f). Zum Verzeichnis seiner Werke die Nachträge, daß sich ein Knabenbildnis von Kupetzky beim Herrn Baudirektor Julius Herz v. Hertenried zu Wien befindet, ein anderes bei der Witwe des Malers Roux ebendort. Ein Bildnis aus dem Jahre 1717 war 1892 in der Versteigerung Höch zu München feilgeboten worden. Von hohem Interesse war die Reihe der Werke des Kupetzky in der Ausstellung zu Budapest 1902.

1745 herausgegeben worden, und zwar von Bernhard Vogel. Viele der Blätter aus diesem Werke sind ziemlich verbreitet, andere wieder gelten als seltener Besitz. Doch will ich nicht auf diese lange Folge von Bildnissen eingehen, sondern ein anderes Blatt betrachten, das schon 1720 oder wenig später nach einem Kupetzkyschen Bildnis hergestellt worden ist. Ich meine das seltene Blatt von Elias Schaffhauser, das den Nikolaus Buck aus Schwaben darstellt. Von dem Aufbewahrungsort des Gemäldes selbst, das dem Stich als Vorlage gedient hat, war in der Literatur nichts zu finden. Erst 1898 konnte ich feststellen, daß sich dieses Gemälde unter der irrtümlichen Benennung: „Buck" in der Bruckenthalschen Gemäldesammlung in Hermannstadt befand.*) Der Irrtum ist leicht zu entschuldigen, wenn man beachtet, daß auf der Rückseite eine Inschrift steht, die mit Nikolaus Buck unterzeichnet ist, daß ferner in dieser Inschrift darauf angespielt wird, wie sich Buck mit der Malerei beschäftigt hat, und daß endlich ein Maler mit der Palette in der Hand auf dem Bilde dargestellt ist. Die Inschrift, deren Kopie mir Herr Prof. M. Csaki in Hermannstadt freundlichst verschaffte, lautet folgendermaßen:

Ich habe sonst gezeigt Floretten wohl zu führen
Und in der Chirurgie mich auch versiert gemacht.
Nunmehro mit der Zeit kann mich das Malen zieren;
Das Tantzen hat mich schon am Käysers Hoff gebracht.
Nicol. Buck aus Schwaben 1718.

Man nahm die Inschrift einfach als Signatur und das Gemälde als Selbstbildnis des Malers Buck. Beim Studium der Reproduktionen nach Kupetzkyschen Bildern fiel mir nun der Schaffhausersche Stich dadurch besonders auf, daß seine Darstellung mir vollkommen dem sogenannten Eigenbildnis des Buck in Hermannstadt zu entsprechen schien. Eine kleine Kopie nach dem Stich wurde gezeichnet und nach Hermannstadt gesendet, um die Darstellungen zu vergleichen. Herr Prof. Michael Csaki hatte die Güte, die gedächtnisweise vermutete Übereinstimmung der Figur auf dem Stich und auf dem Gemälde zu überprüfen und zu bestätigen. (Seither habe ich das Bild photographieren lassen und eine Klischierung ist anbei zu finden.) Es ist demnach bei Beachtung des individuellen Stils unseres Bildes kein Zweifel, daß sich in Hermannstadt das Vorbild für den Schaffhauserschen Stich befindet und daß nicht Buck selbst, sondern Kupetzky der Schöpfer des Gemäldes ist. Die lebensgroße Halbfigur, die man auf dem Bilde dargestellt sieht, ist trefflich gemalt. Alles sitzt sicher an seinem Fleck, und wäre die Ausführung nicht eine auffallend glatte, so hätte man wohl bei Gelegenheit auf den Namen Kupetzky verfallen müssen, auch ohne den alten Stich zu kennen, auf welchem Kupetzky ausdrücklich als Maler genannt und der Dargestellte als „Nicols Buck aus Schwaben" bezeichnet ist. Auf dem Exemplar des Stiches, das mir vorliegt, ist die Jahreszahl in der zweiten Hälfte nicht vollkommen deutlich zu lesen. Ich notierte 1720. Zusammengehalten mit der Jahreszahl 1718 auf dem Gemälde in Hermannstadt ist für die Lesung 1720 eine weitere Wahrscheinlichkeit gegeben. Übrigens ist das Elias Schaffhausersche Blatt ohnedies in der älteren Literatur mit der Jahreszahl 1720 verknüpft. Maße 94 × 74 cm.

*) Hierzu eine eigene Notiz in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1899, Nr. 198.

EIN NIEDERLÄNDISCHES BILDNIS UM 1570.

Armin Friedmann, wachsamen Auges nach guten Bildern auslugend, hat mich vor einiger Zeit auf ein Porträt aufmerksam gemacht, das ich beachten möge. Es gefiel mir wohl und ich bilde es nun in einer Fortsetzung meines Werkes ab. Eine unanfechtbare Bestimmung wird wohl nicht möglich sein. Immerhin hatte ich den ziemlich bestimmten Eindruck, ein Spätwerk des Anton Moor vor mir zu haben, des Utrechter Malers, der ungefähr 1512 geboren und vermutlich zu Antwerpen zwischen 1576 und 1578 gestorben ist. Das Kostüm gibt eine annähernde Zeitbestimmung. Inschriftliche Anhaltspunkte fehlen. Die auf S. 170 klischierte Bildnistafel ist Eigentum des Herrn Gustav Gottscheer, k. k. Kassiers der „Wiener Zeitung" in Wien. Die Maße sind 44·8 cm nach der Höhe, 34·5 in der Breite. Material: Eichenholz.

ZU MARTIN KNOLLER.

Ein faustfertiger, tüchtiger Maler der Rokokozeit, dessen Tätigkeit auch in die Perioden klassizistischer Kunst hineinreicht, war Martin Knoller. Am 8. November 1725 ist er zu Steinach geboren, 1804 zu Mailand gestorben. Die gleichzeitige Literatur meldet wenig von ihm. Man findet es in Füßlis großem Künstlerlexikon, besonders in den Nachträgen (S. 633 f.) benützt. Dann kamen andere Lexika, einige biographische Versuche und zerstreute Erwähnungen einzelner Werke. Erst in der jüngsten Zeit, die dem Studium der Kunst im XVIII. Jahrhundert besonders



Niederländisches Bildnis um 1570. (Im Besitze des Herrn Kassiers G. Gottscheer in Wien.)

günstig ist, fängt man an, auch einen Knoller zu schätzen. Berthold Riehl hat auf den Künstler geachtet („Die Kunst an der Brennerstraße") und zahlreiche Fresken Knollers berücksichtigt. Sogar eine Monographie wurde ihm gewidmet (vgl. Jos. Popp: „Martin Knoller", 1905) und ich fühle mich dadurch ermutigt, mit einigen versteckten Angaben hervorzurücken. Zum Teil geben sie Ergänzungen zum Malerwerk des Knoller, zum Teil führen sie zu Fragen, die wohl von den Spezialisten beantwortet werden könnten. So befand sich z. B. in der Sammlung Rincolini*) zu Brünn ein Knollersches Werk mit dem reumütigen Petrus. Das Bild sei signiert und datiert gewesen „Mart. Knoller tirolensis pinxit 1781 Mediolani" (nach Hormayrs Archiv für Geschichte, 1825, S. 682. Auch Simon Schneider: „Brünn", S. 64, nennt das Gemälde). Wo ist es heute? Wo befinden sich die Knollerschen Bilder, die nach Hawliks Mitteilung der Karthäuser-Prälat Athanas Gottfried besessen hat und die er durch Kopien ersetzen hatte lassen? Wo sind „zwei sehr schöne Landschaften" von Knoller, die 1822 in einer Wiener Versteigerung als Nr. 109 und 109 a vorgekommen sind? Haben die Knollerschen Werke trotz des Brandes von 1897 in Austerlitz ausgedauert? Sie stehen schon in Hormayrs Archiv 1825 (S. 689) und bei Hawlik 1838. 1895 habe ich sie noch in Austerlitz gesehen (hierzu Feuilleton der „Wiener Zeitung" vom 9. Mai 1895). Zwei dieser Bilder sind 1765 gemalt; ein anderes fällt später, 1781.

Mehrere Bilder von Knoller, die trotz guter Qualitäten gar nicht beachtet werden, hängen im Museo civico zu Mantua. Ich notierte dort vor einigen Jahren drei große Bildnisse (Franz von Lothringen, Kaiserin Maria Theresia und Josef II.).

Zur Literatur über Martin Knoller führe ich an: „Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines", Band XXXI, S. 1—8 (A. Ilg). Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 1890, Nr. 88, 1899, Nr. 232, S. 7 f. und 1900, Nr. 205, S. 6 f. Etwa noch Lützows Kunstchronik, XX, Nr. 25, Fr. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, S. 12, und die Literatur über die Sammlungen in Laxenburg, Innsbruck, Mailand, Schleißheim, Wien. Noch andere Literatur wird in den eben genannten Schriften benützt.

*) Die Sammlung Rincolini kann nicht unbedeutend gewesen sein. Der Kranach (Ehebrecherin, beschrieben bei Heller: Cranach, S. 58, erwähnt bei G. Wolny: „Die Markgrafschaft Mähren", II, Brünner Kreis, 1. Abt. [Brünn 1836]. Später in der Sammlung Fischer v. Ankern in Wien), der Pasqualino Veneto (seither in die Sammlung J. V. Novak nach Prag gelangt, abgebildet in Frimmel: Handbuch der Gemäldekunde) und anderes, das man nur aus Beschreibungen und Nennungen kennt, wie z. B. ein Egbert van der Poel von 1665, ein B. v. Bassen, deuten auf einen wertvollen Bilderbesitz. Naglers Künstlerlexikon erwähnt sie wiederholt, z. B. in den Artikeln Brand und Mazzuoli. Die ältere Galerie Rincolini erhielt u. a. Zuzüge aus der Sammlung Ježek. Vgl. Ernst Hawlik „Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrafentum Mähren" (Brünn 1838). Der ältere Rincolini, der Wundarzt, verkaufte nach Hawliks Angabe seine Bilder an einen Adeligen nach Polen. Dann sammelte er wieder. Nach seinem Tode verteilte sich die zweite Galerie in verwickelter Weise. Siehe auch Lützows Kunstchronik vom Februar 1897 (Nr. 13).

ADOLF VON MENZELS HINGANG.

Die kleine Exzellenz ist eine der meist hervorstechenden Erscheinungen in der Malergeschichte des XIX. Jahrhunderts. Menzels Hingang bewegt die Künstlerschaft, bewegt die Kunstfreunde nahezu aller Stände von unten bis oben. Hat doch Menzel ganz klein beim Handwerk als Helfer seines Vaters, des Lithographen angefangen, um als Fürst im Reiche der Kunst, als bevorzugter Freund des deutschen Kaisers begraben zu werden. Die Verfechter aller Richtungen entblößen das Haupt an Menzels Sarge. Von den Neuidealisten war Menzel zwar mehr gefürchtet als geliebt, aber sie fühlten doch die Wucht des großen Talentes in der kleinen Gestalt. Sein verstandesscharfer Realismus konnte ihnen nicht zusagen. Um dieses Realismus willen und der unglaublichen Sicherheit wegen, mit der er ihn ausübte, beteten ihn aber andere geradewegs an, die in der Kunst auch dem Naturwahren einen wohlverdienten Platz anzuweisen verstehen. Sein hohes Können, erworben nahezu ohne akademischen Unterricht, rang allen Parteien eine gewisse Achtung ab. Menzels Lebenswerk ist aber auch bewunderungswürdig. Kleine Anfänge, noch in den Fesseln der deutschen Romantik liegend, führten zu größeren und größeren Leistungen. Menzels Jugendarbeiten nach dem Stande der heutigen Ästhetik messen zu wollen, ist ebenso ungerecht gehandelt als unhistorisch gedacht. Für seine Zeit waren Menzels frühe Werke ganz ungewöhnlich gute Leistungen, diese Vignetten, Diplome, Entwürfe für Medaillen bis zu den Zeichnungen, die zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen entworfen wurden. Auch manche frühe Gemälde, wie man sie gelegentlich in der einen oder anderen Menzelausstellung (solche gab es in Paris, in Berlin, Düsseldorf, Wien (1886 und 1896), oder in privaten Sammlungen sah, zeigen zwar das Ringen mit einer ungewohnten Technik, sind aber dabei interessant und bedeutungsvoll. In seiner reifen Zeit ist Menzel hie und da echter Freilichtmaler. Obwohl er nicht, wie sogleich über-

treibend behauptet worden ist, als Vater moderner Freilichtmalerei gelten kann (wo bliebe Runge, Waldmüller?), so hat er diese Weise intuitiv doch früher ausgeübt, als das laute Geheul von einem alleinseligmachenden Pleineair die Kunstwelt erfüllte.

Menzels Werke, des besonderen seine gezeichneten Studien nach der Natur, dürften nahezu jeden fesseln, sie werden die meisten Herzen erfreuen, noch mehr die Köpfe zum Denken anregen. Aber die Reihen sind lang, und heute, noch unter dem ungeschwächten Eindruck der Trauerbotschaft, ist an ein Aufzählen nicht zu denken. Müssen wir uns doch erst an die Tatsache gewöhnen, daß Menzel nicht mehr lebt, nicht mehr schaffen kann.

RUNDSCHAU.

Zu ***Antwerpen*** wurde am 17. Dezember 1904 das reichhaltige interessante Museum Mayer van den Bergh eröffnet. („Onze Kunst“, Januar 1905, S. 31.)

Brüssel. Henri Hymans berichtet über eine neue Erwerbung der königlichen Galerie. Es ist ein Werk von Peeter Aertszen, das Christus bei Martha und Maria darstellt. („Gazette des beaux arts“, Februarheft.)

Cette. Über das noch junge, kleine Museum zu Cette berichtet „Le monde illustré“ vom 28. Januar 1905, Jahr 49, Nr. 2496 (Artikel von A. Boisard: „Nos Musées de France“). Dieses Museum ist einstweilen hauptsächlich der Malerei des XIX. Jahrhunderts gewidmet und steht unter der Leitung des Malers Toussaint-Roussy. Dem erwähnten Artikel sind Abbildungen beigegeben nach Gemälden von Gustave Doré, Robert Mols und Toussaint-Roussy.

Das Mauritshuis im ***Haag*** hat nach dem Bericht Martins im „Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond“ (VI. Jahr, S. 15) eine Erbschaft von mehreren Bildern angetreten. Die Gemälde, die als Vermächtnis (des Dr. T. H. Blom Coster) bezeichnet werden, sind folgende: zwei unbenannte flandrische Bilder, eines aus dem XVI., eines aus dem XVII. Jahrhundert, ein Gerrit Berckheyde mit Figuren von Huchtenburgh, von beiden Malern signiert, ein A. Hanneman, Jan Miense Molenaer, Govaert Flinck und ein holländisches Bild aus der Richtung des Hals.

Zu ***Haindorf*** im nördlichen Böhmen bei Friedland erhält die alte Barockkirche, die bisher ohne malerischen Wandschmuck geblieben war, eine hervorragende Zierde durch Fresken von Professor Andreas Groll aus Wien. Die neuen Fresken behandeln das Leben und die Himmelfahrt Mariens und bringen die Figuren der Evangelisten zur Darstellung. Die drei Través des Hauptschiffes sind vollendet. (D. N.)

Kassel. Die königliche Galerie hat von Dr. Mond ein Altärchen von Kranach dem Älteren zum Geschenk erhalten. („Wiener Abendpost“, Dezember 1904.)

Neuyork. Seemanns „Kunstchronik“, Nr. 11, teilt mit, Morgan sei nicht zum Direktor, sondern zum Präsidenten der Trustees am Metropolitanmuseum ernannt worden.

Reichenberg in Böhmen. Die „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums“ (redigiert von Dr. G. E. Pazaurek), 1905, Nr. 1, bringen einen Nachruf des Ehrenkurators Baron Heinrich Liebig (Liebig starb am 5. April 1904) und geben davon Nachricht, daß Baron Liebig seine reiche Kunstsammlung, einschließlich der Gemälde dem Nordböhmischen Gewerbemuseum vermacht hat. Dem Nachruf ist ein Lichtdruck nach Eduard Charlemonts Liebigbildnis beigefügt.

Nach ***Tournai*** soll die Galerie moderner Meister gelangen, die Henri van Cutsem in Brüssel gesammelt hat. Sie enthält vorzügliche französische Bilder, u. a. auch Manets „Père Lathuile“. (Hymans im Februarheft der „Gazette bes beaux arts“.)

Wien. In der zweiten Hälfte des Januars wurde in den Räumen des Künstlerbundes Hagen eine Amateurausstellung für wohltätige Zwecke abgehalten. Um die Sache haben sich die Erzherzoginnen Maria Josefa, Marie Valerie, Marie Theresia und Isabella, ferner die Gräfin Maria Th. Harrach, Graf Rex, die Fürstin von Thurn und Taxis und noch viele andere Persönlichkeiten aus hohen und höchsten Kreisen in tatkräftiger Weise angenommen.

— Der Hagenbund eröffnete bald darauf eine reichhaltige und interessante Ausstellung englischer Radierungen.

— Eugen Artin hat seinen Kunstsalon bedeutend vergrößert und stellt gegenwärtig eine Reihe von Arbeiten der bekannten Talente Alois Hänisch und Engelhart aus. Ich hoffe, in der nächsten Fortsetzung Näheres über diese Ausstellung mitteilen zu können.

— Im Kunstsalon Pisko hat Eugen Miller von Aichholz zahlreiche Arbeiten von Rudolf von Alt und A. von Pettenkofen aus seiner Sammlung ausgestellt.

— Bei Miethke (Paul Bacher) folgte auf die Beardsleyausstellung eine Schaustellung von Werken Somoffs.

— Im k. k. Versteigerungsamte wird im Februar und März eine Verkaufsausstellung von Bildern offen gehalten (Emingersaal). Als Hauptstück ist Canons Moderner Diogenes hervorzuheben, ein Werk, das in Rembrandtisierender Art gemalt ist. Signatur und Datierung sind fast unkenntlich geworden. „CANON" ist gegen rechts oben noch leidlich zu unterscheiden, wogegen die Ziffern undeutlich sind.

— Im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie wird eine Ausstellung altjapanischer Kunst abgehalten, die vorzügliche Stücke enthält, unter denen manche auch für die Geschichte der Malerei und für die Gemäldekunde von Interesse sind.

— Der Minister für Kultus und Unterricht hat auf der XXI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Sezession) das Gemälde von Gaston la Touche: „Théâtre concert" und von Anglada: „Zigeunerinnen mit Hunden" angekauft. (D. N.)

— Die Sammlung Figdor hat ein treffliches Selbstbildnis F. Waldmüllers aus der frühen Zeit des Künstlers erworben.

— Herr kaiserl. Rat Dr. Th. Friedmann hat vor einiger Zeit ein gutes Bild von Hilleström erworben, das zwei Damen darstellt, bei Kerzenlicht eine Stickerei betrachtend.

— Emil Weinberger erwarb vor einiger Zeit eine interessante Madonna, die wohl mit Recht den Namen Lorenzo Monaco führt.

— Im Februar soll eine Miniaturenausstellung eröffnet werden, über die ein besonderer Artikel der Blätter für Gemäldekunde Bericht erstatten wird. Die Ausstellung betrifft hauptsächlich Porträtminiaturen und dürfte interessant werden.

Wiesbaden. Die Sammlung Dr. G. Hülsemann hat sich um einige interessante Niederländer vermehrt. Soweit ich nach den freundlichst zugesendeten Abbildungen urteilen kann, befindet sich unter Hülsemanns Neuerwerbungen auch ein Gerard Snellincks, den ich anbei (in starker Verkleinerung) nachbilde, da es sich jedenfalls um ein Werk handelt, das engstens mit den unlängst behandelten Bildern von Snellincks verwandt ist. Das heute abgebildete Gemälde (76 × 58 groß) galt früher als Werk des L. de Vadder. Dieselbe Benennung haftet an einem analogen Bilde der Mainzer Galerie, das aber nur etwa halb so groß ist (Nr. 277 a). Unzweifelhaft wird man nun auch bei dem Bilde in Mainz an irgendeinen Zusammenhang mit G. Snellincks denken können.



Wahrscheinlich G. Snellincks: Gefecht (Wiesbaden, Sammlung Hülsemann).

AUS DER LITERATUR.

A. L. Baldry: The Wallace-Collection at Hertford House. (Goupil & Co.,1904.) Kl. Fol.

Princesse M. Ouroussow: Gaudenzio Ferrari a Varallo et Saronno. Esquisse d'art. (Paris, Fischbacher, 1904.)

F. v. Reber: Die Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern und dem Galeriebeamten G. Dillis. (Sonderabdruck aus den Sitzungsberichten der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften, 1904, Heft III.)

Prof. Agostino d'Amico: Antonello d'Antonio, le sue opere e l'invenzione della pittura a olio. (Messina, Tipi d'Amico, 1904.)

Dr. Theodor Henner: „Altfränkische Bilder", Jahrgang 1905. (Druck und Verlag der kgl. Universitäts-Druckerei H. Stürtz, Würzburg.) Kl. schm. Fol. Reich und vornehm illustriert. Auf dem Umschlage farbige Nachbildungen der Altarblätter von G. B. Tiepolo in der Hofkirche zu Würzburg.

Schönbrunner und Meder: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Band X, Lieferung 1 (vervielfältigt unter anderem die Studie Dürers zum heiligen Dominikus im Rosenkranzbilde).

Josef Roller: Technik der Radierung, eine Anleitung zum Radieren und Ätzen auf Kupfer. 2. Auflage. Wien und Leipzig, A. Hartlebens Verlag (1903). Preis 4 K 20 h.

Guido Cagnolas Zeitschrift „Rassegna d'arte" besprach in Nr. 1 des Jahrganges 1905 die rückblickende Abteilung der Düsseldorfer Ausstellung von 1904 (G. Frizzoni), zwei unbekannt gebliebene Bilder von Francesco Rosselli (B. Berenson) und andere Kunstsachen. Nr. 2 bringt einen Artikel von W. Rankin über eine Wiederholung der Madonna mit St. Lukas von Rogier van der Weyden, ein Bild, das sich zu Boston im Museum befindet, eine Notiz desselben Verfassers über zwei Bilder des Piero di Cosimo im Metropolitanmuseum zu Neuyork und eine Beurteilung des Pacioli-Bildnisses, das im Neapeler Museum dem Jacopo de Barbari zugeschrieben wird (Georg Gronau), endlich zahlreiche kleine Mitteilungen über allerlei Kunstwerke.

TODESFÄLLE.

In den letzten Tagen des Oktober 1904 starb zu Paris der Maler Charles Kuwasseg („Chronique des arts et de la curiosité", 1904, S. 299). — Am 22. November starb der junge holländische Landschaftsmaler Theophile de Bock („Chronique des arts et de la curiosité", 1905, S. 15, und „Die Kunst für Alle", XX. Jahr, Heft 7). — Gegen Ende November Maler Hector Giacomelli („Le journal des arts", 3. Dez.). — Am 15. Dezember Maler Ottokar Walter in Wien („Neues Wiener Tagblatt", 17. Dez., und V. Chiavaccis „Wiener Bilder", 28. Dez., IX. Jahr, Nr. 52). — Am 17. Dezember der Kunstschriftsteller Dr. Alfred Gotthold Meyer zu Berlin (J. J. Webers „Illustrierte Zeitung", Nr. 3209). — Kurz vor dem 24. Dezember Maler Paul Vogler zu Verneuil-sur-Seine (Chronique des arts, 1905, S. 339). — Am 30. Dezember 1904 zu Paris Maler Henri-Léopold Lévy (Chronique des arts, 1905, S. 7). — Am 2. Januar 1905 Maler Professor Felix Jennewein zu Brünn. — Anfangs Januar Maler Moritz Weinhold in München („Neue Freie Presse", 6. Januar 1905). — Am 2. Januar zu Berlin der Zeichner und Lithograph Johann Karl Koch (Chronique des arts, 1905, S. 32). — Am 3. Januar zu Biberach der bekannte Tiermaler Anton Braith (Tagesblätter und J. J. Webers „Illustrierte Zeitung" vom 12. Januar [Nr. 3211], „Über Land und Meer" [Ausgabe für Österreich-Ungarn], 1905, Nr. 18). — Am 5. Januar zu Zürich der berühmte Tiermaler Rudolf Koller (Wiener „Fremdenblatt" vom 7. Januar, zahlreiche andere Tagesblätter und J. J. Webers „Illustrierte Zeitung" vom 12. Januar [Nr. 3211]). — Am 11. Januar zu Wien der Maler und Lithograph Jos. Ant. Bauer (Wiener „Fremdenblatt"). — Am 16. Januar zu Venedig Doktor Gustav Ludwig, der treffliche Kunstgelehrte und einer der vorzüglichsten Kenner italienischer Malerei. Ich komme auf das erfolgreiche Wirken des geistreichen Forschers noch ausführlich zu sprechen. — Am 17. Januar zu Hamburg der Maler Valentin Ruths (Webers „Illustrierte Zeitung", Nr. 3214). — Gegen den 20. Januar Maler George Henri Boughton zu London („Neue Freie Presse", 20. Januar 1905). — Am 25. Januar in Fedlhof der Marinemaler Ludwig Rubelli v. Sturmfest (Wiener „Fremdenblatt", 26. Januar). — Am 29. Januar zu Wien Maler Georg Franz Kleber (Wiener „Fremdenblatt" vom 31. Januar 1905). — Am 31. Januar der Sammler Franz Trau zu Wien („Neue Freie Presse", 12. Februar 1905). Trau war Sammler auf vielen Gebieten, und zwar zumeist glücklicher Erwerber guter Sachen. Nach Gemälden fahndete er weniger, doch ist auch manches interessante Bild in seine Hände gelangt, u. a. eine altdeutsche Beweinung (XV. Jahrhundert) aus der Sammlung Gasser, das figurenreiche Bild aus der Regensburger Schule des XVI. Jahrhunderts mit einer Allegorie der Melancholie, das vor Jahren in Wien bei Klein von Wiesenberg gewesen. Trau schätzte die vormärzliche Wiener Schule sehr hoch und besaß mehrere Danhauser, darunter zwei Jugendwerke wie ein Selbstbildnis des Jünglings und einen kleinen Heiligen Johannes. Auch ein angefangenes Bild Danhausers: Vornehme Spielhölle, befand sich bei Trau. Noch sind zu nennen Werke des Ranftl, C. Agricola, Ginovszky, Jos. Roos und ein Jugendwerk Canons. Ich habe die Sammlung unter ungünstigen Umständen gesehen und mag manches unbeachtet gelassen haben. Am 1. Februar starb Prof. Oswald Achenbach zu Düsseldorf. — Am 8. Februar zu Paris der bekannte, ja berühmte Gemäldesammler Rudolf Kann. — Am 9. Februar zu Berlin der Altmeister Adolf v. Menzel, das Haupt der realistischen Malerei in Deutschland. Schon in den ersten Tagen nach seinem Tode sind die Nachrichten, Nekrologe, kurzen Biographien, die von Menzel handeln, nicht mehr zu überblicken. Bei Gelegenheit hoffe ich das Wertvollste zusammenstellen zu können. — Am 8. oder 9. Februar zu Wien der Maler Albert Rieger (Wiener „Fremdenblatt" vom 11. Februar).

BRIEFKASTEN.

Zahlreichen Fragen kann ich erst im nächsten Heft gerecht werden. Ich bitte um etwas Geduld, da ich mit meiner Bibliothek und Notizensammlung übersiedle. Meine Adresse ist nunmehr: Wien IV, Schlüsselgasse 3.

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 K 20 h = 1 M.
Klischees von der „Graphischen Union". — Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE

ZU BEZIEHEN DURCH DIE BUCHHANDLUNG GEROLD & Co., WIEN, I. STEPHANSPLATZ 8.

VON Dr. THEODOR v. FRIMMEL.

ZUSCHRIFTEN AN DEN HERAUSGEBER WERDEN GERICHTET NACH WIEN, IV. SCHLÜSSELG. 3.

1905. MÄRZ. Heft 10.

JEAN ETIENNE LIOTARDS „LISEUSE". EIGENHÄNDIGE KLEINE WIEDERHOLUNG IM BESITZ SEINER MAJESTÄT DES KAISERS FRANZ JOSEPH I.

Der vielgereiste Genfer Liotard ist mehrmals in Wien gewesen, wo er bei Hof in gnädigster Weise aufgenommen war. Ein entschiedenes, sicheres Auftreten, das sonst wohl als Hochmut gedeutet wurde, aber im Verkehr mit Hochstehenden durch die feinen Manieren des Weltmannes geglättet war, gewann ihm die Gunst der Kaiserin Maria Theresia, deren Bildnis er wiederholt malen durfte. Diese Anerkennung verhalf ihm auch zu weiteren Aufträgen, und Liotard porträtierte während seines langen ersten Aufenthaltes in Wien (1741 bis 1744 oder gar 1745) und später in die Kaiserstadt wieder zurückkehrend, zahlreiche Mitglieder der kaiserlichen Familie, so den Kaiser Franz I., die Erzherzoge Joseph (den späteren Kaiser Joseph II.), Maximilian, Ferdinand, die Erzherzogin Marie Antoinette, die Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine, den Herzog Karl von Lothringen. Die Wiener Aufenthalte sind nicht alle völlig klar und nicht alle mit sicheren Jahreszahlen zu versehen. Unsicher ist es, ob Liotard 1752 vorübergehend da war; sehr wahrscheinlich wird 1762. Wir hören noch davon. Bestimmt hat er 1777 auf 1778 wieder einige Zeit in Wien geweilt.*) Damals wurde er bei der Audienz von der Kaiserin huldvoll, wie ein alter Bekannter begrüßt. (Der Brief, den er über diese Angelegenheit an seine Frau gerichtet hat, ist faksimiliert.) In der Hofburg selbst wurden ihm und seinem Sohne vornehme Zimmer angewiesen. Bei alledem hatte Liotard zu jener Zeit in Wien nicht so leichten Stand wie früher. Denn der berühmte Schwede Roslin war zugleich mit Liotard in den Wiener hochadeligen Kreisen beschäftigt. Roslin malte die Erzherzogin Christine, die jedoch über die vielen Sitzungen (vier zu je drei Stunden, womit noch immer kein Ende war) klagte. Deshalb schlug auch Maria Theresia ihrer Tochter Marie Antoinette ab, sich von Roslin für sie malen zu lassen.**) Auch der

---

*) Hierzu vgl. Humbert, Revilliod und Tilanus: „La vie et les œuvres de Jean Etienne Liotard" (1897), S. 212 f. Zu den Bildnissen aus dem Kaiserhause, S. 105 ff. und 172 ff. — Das Schokolademädchen der Dresdener Galerie könnte auch in Wien gemalt sein, auch wenn es nicht die Baldauf darstellen sollte. Ein Liotardsches Pastell hat sich auch in fürstlich Schwarzenbergschem Besitz erhalten.

**) Zu diesen Angelegenheiten vgl. A. v. Arneth und Geffroy, „Marie Antoinette" (1874), I, 85 und 184, III, 406, und A. v. Arneth, „Maria Theresia und Marie Antoinette" (Briefwechsel) 2. Aufl. 1866, S. 229 ff. Auch Humbert, Revilliod und Tilanus, S. 212 ff., und mein Feuilleton „Verborgene Kunstwerke in Wien" (Neue Freie Presse, 22. März 1902).

Kaiser ließ sich von Liotard und nicht von Roslin malen.

Vieles von Liotards Arbeiten aus seinen Wiener Tagen hat sich noch in kaiserlichem Besitz erhalten, überdies zwei Pastelle, die durch Vererbung an Erzherzog Friedrich gelangt sind (Kaiser Franz I. und Kaiserin Maria Theresia). In der kaiserlichen Galerie ist die schlummernde Alte ein viel bewundertes Werk. Zahlreiche kleine Emailmalereien Liotards aus kaiserlichem Privatbesitz sind gegenwärtig in der Wiener Miniaturenausstellung zu finden. Darunter auch das Emailbildchen, das diesem Heft in einer Lichtdrucknachbildung beigegeben ist: die „Liseuse". Es stellt Liotards Nichte, Fräulein Lavergne, dar. Schon 1746 hatte sie der Künstler gemalt, oder wenn man will, gezeichnet, und das in Pastell. Das vortreffliche Werk ist von Liotard selbst wiederholt worden und es hat Anlaß zu Nachbildungen im Stich gegeben. Das ist alles kunstgeschichtlich längst bekannt.*)

Man weiß um die Liseuse, das Liotardsche Pastell, in der Dresdener Galerie, das schon seit 1747 im Elbe-Athen bewahrt wird, man kennt die Pastellwiederholung im Amsterdamer Ryksmuseum, die aus der Familie Liotards herstammt, man findet unschwer Abbildungen dieser beiden verhältnismäßig großen Exemplare, die beide aus dem Jahre 1746 stammen. Die kleine Emailmalerei der „Liseuse" ist aber noch kaum andeutungsweise erwähnt, noch dazu mit der unrichtigen Jahreszahl 1782, statt, wie es richtig heißen sollte, 1752.**) Der Lichtdruck gibt das Emailbildchen genau in der Größe des Originals wieder (7·5 × 5·5 cm). Man liest ohne Mühe rechts die dunkle Inschrift „P^t par Liotard 1752" (parallel dem Rande ist sie hingesetzt). Die Farben betreffend, sei das braungraue Leibchen als rot verschnürt beschrieben. Die weiße Schürze ist mit einer hellblauen Masche geziert. Das Unterleibchen, sichtbar an der Brust und an den breit aufgeschlagenen Ärmeln, zeigt hellblauen Grund und weiße Stickerei. Zwei Stecknadeln am Leibchen sollen wohl an die Häuslichkeit des Mädchens erinnern. Übersehen wir nicht das blühende Aussehen des schwarzhaarigen jungen Wesens. Hintergrund warm braungrau. Die Erhaltung ist eine vorzügliche, nicht nur in der Malerei der Schönseite, sondern auch auf dem Revers im Contreemail.

Trotz mancher erfolgreicher Bemühungen um die Lebensgeschichte Liotards*) bleibt noch mehr als eine Strecke unerhellt. So ist es z. B. auch mit der Jahreszahl 1752. Daß der Künstler im Laufe jenes Jahres in Paris gewesen, liest man in den Biographien. Schließt das aber aus, daß er vorübergehend auch Wien besucht hätte? Vorläufig kenne ich keinerlei beweisende Urkunde, die dafür oder dagegen spräche. Die Jahreszahl 1752 auf der Emailwiederholung der „Liseuse" hat ja leider keine Ortsangabe neben sich. Liotard kann das Plättchen in Paris, aber auch in Wien gemalt haben. Gelegenheit zur Emailmalerei fand er ganz gewiß ebenso in Wien, wie in Paris. Er kann diese kleine Wiederholung 1752 in Paris oder sonstwo gemalt und später nach Wien mitgebracht haben, als er nach Österreich wiederkehrte. Das mag 1762 geschehen sein. Auf dem Stiche von Jakob

*) Neben Revilliod und Tilanus, S. 5, 12, 104 f., 112, 188 ff. auch zu vergleichen die neuen Kataloge der Galerien zu Amsterdam und Dresden.

**) Die richtige Jahreszahl wird genannt durch Herrn Oberrechnungsrat Alfred Windt im Katalog der Wiener Miniaturenausstellung.

*) Dazu gehören u. a. die Studien in der Chronique des arts et de la Curiosité, 1884; Gazette des beaux-arts, 1889, das mehrmals oben erwähnte Buch von Humbert, Revilliod und Tilanus, einige Stellen in Gazette des beaux arts, 1897, II, S. 284 ff. Eine kurze Biographie in Gazette des beaux-arts, 1902, S. 103. ff. — Manches steht auch in den Künstlerlexika.

Schmuzer mit dem Kaiser Franz I. steht: „Nach dem Leben gezeichnet von Liodart 1762“, überdies liest man: „und auf allerhöchsten Befehl in Kupfer gegraben von Jakob Schmuzer 1769“. So nach einem Zustand, der in der Albertina vorhanden ist.*) Danach scheint es, daß Liotard 1762 in Wien gewesen. Darauf deutet auch, wenngleich nicht ganz genau eine Stelle der kleinen Lebensgeschichte des Liotard in Fantis Katalog der fürstlich Liechtensteinschen Galerie (1767). Fanti läßt Liotard 1764 in Wien auftreten. Da dieser Gewährsmann augenscheinlich mit Liotard persönlich bekannt war, er erzählt doch auch ein Geschichten von Liotards Besuch in der fürstlichen Galerie**), darf die Angabe nicht ohne weiteres als belanglos beiseite geschoben werden. Nur scheint es, daß durch Druckfehler oder sonstigen Irrtum 1764 statt 1762 genannt wird. Auf 1762 deutet endlich eine Briefstelle (Tilanus, S. 31) aus dem Jahre 1778, in der Liotard davon spricht, er habe vor 16 Jahren die kaiserliche Familie gemalt.

Fanti ist auch über den Aufenthalt Liotards in der Türkei verhältnismäßig gut unterrichtet. Man erfährt aus dieser Quelle, daß sich in Konstantinopel schon 1738 Beziehungen zwischen dem Maler und der österreichischen Botschaft herausbildeten, die offenbar Anlaß zum ersten Besuch Liotards in Wien gegeben haben. Der Wiener Maler Schunko habe bei Liotard sich im Pastell ausgebildet. In Wien wurde Liotard später durch Kobler sehr getreu nachgeahmt.***) Von diesen abgeleiteten Kräften mögen viele Pastelle herstammen, die in der Weise Liotards gehalten, für ihn aber zu schwach, nicht selten in österreichischen Sammlungen angetroffen werden.

*) Dies zur Ergänzung meiner Angaben in der Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, I, S. 23 f., 209, 247, 444.

**) Liotard war dabei anmaßend und hielt nichts von den alten Meistern.

***) Die ganze Biographie wird im zweiten Bande dieser Blätter vollständig mitgeteilt.

FRANCESCO GUARDI.

(Von Armin Friedmann.)

Bei Methuen in London ist ein Folioband über Francesco Guardi, den Maler von venezianischen Veduten, herausgekommen. Der Verfasser George A. Simonson legt die Ergebnisse seiner Forschungen und Nachfragen darin ohne besondere stilistische Vorkehrungen einfach und ehrlich nieder. Das kritische Werturteil ist nicht die starke Seite dieser Schrift. Ein Mann, der weder Schriftsteller, noch Gelehrter, ja nicht einmal Feuilletonist ist, sagt schmucklos, was ihm zu erfahren möglich war. Die gesicherte Kenntnis von Francesco Guardis Lebensläuflein wird dadurch bereichert, erweitert, das biographische Material hübsch in Ordnung gebracht. Das ist schon etwas und nicht zu unterschätzen.

Francesco Guardi ist in Venedig geboren. Er wurde am 5. Oktober 1712 in Santa Maria Formosa getauft. Die Familie des Guardi stammt aus Val di Sole im Tridentinischen. Der Vater war Maler und heiratete in Wien eine sichere Claudia Pichler. Dann ging er nach Venedig zurück. Die Tochter des Paares, die bedeutend älter war als der Sohn, heiratete 1719 den Giovanni Battista Tiepolo. Francesco Guardi war jedoch nie Tiepolos Schüler, sondern Schüler des Antonio Canale. Ein Guardi im Museum in Treviso geht, wie zwanglos nachgewiesen wird, auf eine Radierung des Canale zurück. Daß viele Guardi lange als Canale gingen und umgekehrt, daß heute manche Canale lieber dem Guardi zugeschrieben sein möchten, ist den Lesern dieser Blätter

wohlbekannt. Das sind die „Preisrätsel“ des Kunstmarktes.

Simonson bringt recht nette Dokumente herbei. 1764 vermeldet Senator Pietro Gradenigo, daß Francesco Guardi, ein guter Schüler des berühmten Canaletto, unter allgemeinem Beifall auf der Piazza zwei Bilder ausstellte, Ansichten der Piazza San Marco und der Rialtobrücke, die ihm ein Engländer bestellt hatte. Als 1782 Pius VI. nach Venedig kam, trug ihm der englische Kunsthändler Pietro Edwards vier Papstzeremonien zu malen auf. 40 Zechinen wurden ausbedungen, noch weitere 8 wurden freiwillig dazugelegt. Damals waren offenbar die Kunsthändler anders, als sie heute sind. Daraus soll man noch nicht vorschnell auf die Unglaubwürdigkeit des Vorkommnisses schließen.

Guardi scheint 1793 in Armut verstorben zu sein. Das Sterbehaus steht auf dem Campiello della Madonna unweit von der Kirche San Canziano. Sein Sohn Giacomo, ein mittelmäßiger Maler, erbte den Skizzenschatz.

Simonson legt eine Liste von 280 Guardis an; sie wäre leicht zu verdoppeln gewesen. Es ist nur sehr anzuerkennen, daß er so streng bei der Sichtung vorging. Man gewinnt den Eindruck, daß ihm kein Canaletto mit durchgeschlüpft ist, die große Gefahr in diesem Falle.

Aus dem Anhange, dem wertvollsten Teile des Buches nächst den Heliogravüren nach den Hauptwerken, sei noch ganz kurz erwähnt: 1. Der Stammbaum der Guardi; 2. Ein Adelsbrief der Guardi vom 23. Juni 1643 für Stephan und Domenicus; 3. Ein Auszug aus der „Landwirtschaftlichen Zeitung“ für Trient und Rovereto vom 31. März 1846, die Familie Guardi angehend; 4. Ein Auszug aus der „Gazetta di Trento“ vom 12. November 1862, Francesco Guardi betreffend; 5. Der Taufschein des Francesco Guardi; 6. Zwei Briefe Guardis; 7. Die Taufscheine von Guardis drei Söhnen; 8. Auszug aus dem Tagebuch des Senators Pietro Gradenigo, aus dem Museo Correr in Venedig, unveröffentlicht; 9. Tauf- und Totenschein von Guardis Frau; 10. Das Testament der Cäcilia Tiepolo geborenen Guardi; 11. Aktenauszüge aus der Bibliothek des Seminario Patriarcale in Venedig; 12. Drucklizenz für Guardis venezianische Veduten; 13. Totenschein des Guardi; 14. Ein Bericht über eine Zusammenkunft des Advokaten Bernandelli mit dem letzten Guardi, der den Francesco noch gekannt hat, aus dem Jahre 1853.

AUS ANLASS DER MINIATUREN-AUSSTELLUNG IN WIEN.

Soweit es der Raum gestattet, soll noch knapp vor dem Abschluß des ersten Bandes von dem neuesten Wiener Kunstereignis die Rede sein, von der Miniaturenausstellung, die gegenwärtig in den engen Räumen des Ministerpräsidiums abgehalten wird. Seit Jahrhunderten geübt, seit lange eine Rolle im Kunsthandel innehabend und heute noch schwungvoll von Hunderten betrieben, erregt die Art von Feinmalerei, die gewöhnlich Miniatur genannt wird, die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise. Sie muß nun einmal in den Blättern für Gemäldekunde besprochen werden. Denn ich schulde seit Monaten einige Antworten über Porträtminiatur, Antworten, die ich aus Zeitmangel aufzuschieben gezwungen war. Nun bringt aber die neue Ausstellung die Sache ins Rollen.*)

*) Mehrere fragten nach der Literatur über Miniaturen und ich stelle deshalb sofort einiges zusammen, ohne damit Vollständigkeit zu bezwecken. Bradley: A dictionary of miniaturists etc. Gazette des beaux-arts 1893, 1894 und 1895 (H. Bouchot), The Art Journal 1896 (J. J. Foster), mehrere Arbeiten von G. C. Williamson und J. J. Foster, R. Gower „The great historic galleries of England“ (1882), Franz Ritter im Werk „Der Wiener Kongreß“ (1898), „Mitteilungen des nordböhmischen Gewerbemuseums“ (G. E. Pazaurek) 1903, „The Connoisseur“, November 1904 (über Augenminiaturen, deren es, nebstbei bemerkt, auch im Wiener Privatbesitz gibt) und Dezember 1904, R. Bongs „Moderne Kunst“, Januar 1905 (A. v. Riwotzky), F. Laban: Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist; im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen,

Miniaturmalerei wird heute emsig geübt. Fangen wir in der Ferne an, so ist M. W. J. Baer in New York als beliebter, geschickter Künstler zu nennen, neben ihm Miß Riwotzky und ihre Schülerin M. L. Seyer, ferner Amalie Küßner, um nur wenige anzudeuten. In Chicago ist Miß Reynolds die meist beschäftigte Miniaturistin, in Boston Laura Hills. Wohl nach dem Muster der französischen „Société des Miniaturistes et Enlumineurs", die sich in den 1890er Jahren gebildet hat, trat 1899 eine „American Society of Miniature Painters" hervor, die alljährlich in New York ausstellt. In Italien scheint jetzt Carlo Ferraris der feinste Kleinmaler zu sein. In Wien haben wir neben mehreren Kräften im Kreise des Albrecht Dürervereins unter den älteren Künstlern Professor Eisenmenger, der vorzügliche Kleinbildnisse malt, unter den jüngeren Walter Hampel. Sie lösen die Bitterlich, Friedrich und andere ab. In Paris sind wohl an hundert Künstler beiderlei Geschlechtes mit Miniaturmalerei beschäftigt. Hortense Richard hat Weltruf. Dann gibt es noch unter vielen anderen die Isbert, Pomey, Rossert, Vannetelle-Baucher, Guyard-Charvet, Debillemont-Chardin. 1898 zählte der Katalog der Pariser Miniaturenausstellung schon 58 tätige Mitglieder auf. Miniaturmalerei wird gegenwärtig auch beispielsweise in Berlin, Dresden, Wiesbaden gepflegt. Trotz der scheinbar allmächtigen Herrschaft der Porträtphotographie, deren berufsmäßige Ausübung die ältere Miniaturmalerei eine Zeitlang, etwa von 1850 bis 1870, stark gedrückt hatte, und die nun in allen Kreisen Vertreter gefunden hat, ist die gemalte Porträtminiatur nicht auszurotten; sie erlebt heute nahezu eine neue Blütezeit, und schon melden sich Werkstätten für Nachahmungen und Surrogate. Der Kunsthandel steckt voll alter und neuer Miniaturen, wozu ich bitte, einen Stoß neuer Versteigerungskataloge durchzublättern. Bei alledem ist es nahezu erstaunlich, daß wir so wenig Nachschlagebücher, darunter eigentlich nicht ein einziges vorzügliches, zur Verfügung haben, wenn über Miniaturisten etwas zu suchen ist. Ebenso unbebaut ist das Feld der Entwicklungsgeschichte in bezug auf neuere Miniaturmalerei im Gegensatz zur älteren. Die Verbindungsglieder zwischen der Miniatur des Mittelalters und dem, was jetzt gesprächsweise Miniaturmalerei heißt, sind noch wenig gekannt. Denn bei einem Holbein, beim älteren Clouet, bei Corneille de Lyon, Giulio Clovio ist die Sache eigentlich schon fertig. Das sind Meister, die Bildnisse in auffallend kleinem Format gemalt haben. Ob nicht die Wurzeln bis in die gemalten Bildnismedaillons zurückreichen, die in der Karolingischen Miniaturmalerei vorkommen und die ihrerseits wieder durch Münzenvorbilder aus der Antike angeregt worden sind? Wie dem auch sei: aus den Zeiten eines Hans Bol, Frans Boels (um 1600) haben wir kleine Malereien vor uns, die in der Art alter Buchminiaturen hergestellt, aber nicht für Bücher gemalt sind. Für den Prager Hof waren um 1600 Feinmaler und Miniaturisten neben Kalligraphen tätig. Geradewegs modemäßig wurden Porträtminiaturen schon in den Malergruppen der Mierevelt, Pourbus und der holländischen Gesellschaftsmaler à la Dirk Hals, A. Palamedes, J. A. Duck hergestellt. Man kann aber heute der Bestimmung dieser vielen Plättchen noch nicht recht beikommen. Das goldene Zeitalter der Porträtminiatur war das XVIII. Jahrhundert. Frankreich und England leisteten Großes. In Füger haben wir für Wien einen wohl ebenbürtigen Vertreter der Miniaturmalerei, der uns nun auch noch ins XIX. Jahrhundert herauf geleitet.*) Ganze Legionen von Namen wären zusammenzustellen, doch beschränke ich mich auf einen Deffinger, Agricola, Anreiter, auf die Theer, Ch. v. Saar, um nicht ins Lexikalische zu verfallen. Man hat in Österreich wiederholt bei Ausstellungen auch auf Miniaturmalerei geachtet, so 1877, als die Akademie der bildenden Künste mit einer Kunstschau eröffnet wurde, 1888 in der Kaiserin Maria Theresiaausstellung in Wien, 1898 in der Kongreßausstellung, seither wieder in Brünn und besonders vor kurzem in Reichenberg. Als eine neue glänzende Kundgebung im Fache der Miniatur steht die neueste Wiener Ausstellung da. Das Protektorat hat Frau Erzherzogin Maria Annunziata übernommen. Dem Komitee steht Gräfin Stephanie Wenckheim vor. Fast dreitausend Nümmerchen sind zu sehen, zumeist vorzügliche und interessante Stücke, deren Studium und Genuß höchstens ein wenig durch die gedrängte Anordnung und durch Mangel an Licht leidet. Nun, die Freunde der Kleinkunst setzen sich eben für die gute Sache über manches hinweg und erfreuen sich an dem Gebotenen. Wie schon angedeutet, ist die Ausstellung reichlich beschickt. Niemand dürfte über ein zu wenig klagen.

Von vielseitigem Interesse sind die zahlreichen Tableaux mit je sehr vielen Miniaturen — zusammen sind es 615 — die, sonst in der Hofburg aufbewahrt, dem Studium wenig zugänglich waren. Für die Kunstgeschichte, für die Bildniskunde sind sie von Bedeutung, aber

1905, Heft I, wo noch weitere Literatur genannt ist. Auf Monographien über einzelne Miniaturisten gehe ich heute nicht ein.

*) Zu den Schweizer Miniaturisten jener Zeit vgl. Füßli: Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein, I, S. 145 ff., und die weitere Literatur über die einzelnen Namen.

ihre kunstgeschichtliche Bestimmung dürfte in vielen Fällen sehr schwierig sein. Nach der inventarisch festgehaltenen Überlieferung sind zahlreiche Werke des Liotard darunter, wie z. B. die kleine „Liseuse“, die im ersten Artikel beschrieben wurde. Kopien von Liotards Hand nach älteren Bildnissen und Porträts nach der Natur gemalt, werden vom Katalog durch Alfred Windt namhaft gemacht. Ein köstliches Stück ist dann auch Liotards Eigenbildnis, Nr. 578 (hochovales Brustbild: Liotard als Orientale gekleidet, um 1740 entstanden, da der Maler noch ziemlich jugendlich aussieht), nicht sehr wahrscheinlich ist es, daß auch Nr. 564 denselben Maler darstelle. Wenigstens paßt dieses kleine Medaillon nicht ins Gefüge der bekannten Liotardbildnisse. Immerhin mag es ein Werk von Liotards Hand sein.

Manche Zierde der Ausstellung ist auch aus den Schätzen der k. und k. Familien-Fideikommißbibliothek genommen.

Erzherzog Franz Ferdinand Este hat eine Reihe von Bildchen von Guérard, Füger, Theer und älteren Meistern ausgestellt.

Aus dem Besitz des Erzherzogs Rainer und der Erzherzogin Maria stechen die zwei trefflichen Jasabeys hervor (Nr. 832 und 833, Napoleon I. und Kaiserin Marie Louise, beide 1810 gemalt). Theers Bildnis der Erzherzogin Maria Rainer gehört zu den guten Leistungen des genannten Künstlers.

Die reiche Sammlung Lanckoronsky ist durch mehrere Reihen trefflicher Bildchen vertreten, darunter Werke von Isabey, Guerin, Füger, Daffinger, Kriehuber, Fritsche, Savignac.

Aus dem Besitz der Fürstin Metternich findet man eine verhältnismäßig große Miniatur von Seybold ausgestellt; es ist eine Kopie nach Roslins Bildnis der Erzherzogin Marie Christine.

Nicht ohne Teilnahme werden viele das prächtige Fügersche Bildnis des Grafen Moritz Fries betrachten, ein ziemlich großformiges Bildchen aus dem Besitz des Grafen August Bellegarde. Moritz Graf Fries war der gegen 1820 so berühmte Bankier und Sammler in Wien, dessen Kunstsinn nach mehreren Gebieten hin erfreuliche Spuren in der Geschichte Wiens hinterlassen hat.

In der Öffentlichkeit lernt man nun zum erstenmal den reichen Vorrat an Miniaturen in der Sammlung Albert Figdor kennen. Mehrere Vitrinen sind mit köstlichen Bildchen verschiedener Art gefüllt. Den Lesern dieser Blätter ist davon einiges bekannt: das Doppelbildnis von Waldmüllers Hand aus dem Jahre 1833 nach einer Abbildung und, wenngleich nur durch eine Erwähnung (auf S. 173), das Selbstbildnis Waldmüllers, das wohl noch vor 1820 fällt und möglicherweise mit der ersten Verlobung Waldmüllers zusammenhängt. Eine große Kassette mit Wigandschen Gouachebildchen ist recht bezeichnend für die Wiener Ansichtenmalerei und ihre Verwendung im frühen XIX. Jahrhundert. Wigands Deckfarbenbildchen, deren viele aus verschiedenem Besitz ausgestellt sind, waren ungemein beliebt als Schmuck von Buchdeckeln, Schachteln und anderen Gebrauchsgegenständen.

Durch die Blätter für Gemäldekunde schon längst bekannt sind die meisten kleinen Bildnisse, die Dr. Gotthelf (nicht Gottfried) Meyer beigestellt hat und die da und dort in den Sälen zu finden sind. Gruppenweise ausgestellt sind die Miniaturen, z. B. aus dem Besitz Doktors von Jurié, Aug. Heymanns, Metaxas. Manche einzeln eingereihte Nummer ist gelegentlich in der großen Menge schwierig zu entdecken. Manches ist durchs doppelte Glas, das der Vitrine und das zweite des Bildschutzes, gar nicht mehr mit Sicherheit zu unterscheiden, so z. B. auch das interessante Doppelbildnis mit Dauphin Louis und seiner Gemahlin Marie Antoinette, Nr. 1115 (Sammlung Emele). Glücklicherweise habe ich dieses Rundbildchen vor einiger Zeit sehr genau ohne Glas betrachten können, und ich weiß, daß die Signatur „Boucher“ alt ist, aber nicht vom berühmten älteren, sondern vermutlich vom jüngeren Juste François Boucher herrührt. Nach manchen guten Sachen suchte ich ganz vergebens. Weder im Katalog noch in der Ausstellung waren die interessanten Miniaturen der Baron Nathaniel Rothschildschen Sammlung aufzufinden, der Isak Oliver, Besserer, Blarenberghe und anderes. Einige hübsche Stücke wurden von Baron Albert Rothschild gesendet.

Die Liste der Aussteller ist ewig lang und kann in einem kurzen Bericht keinen Raum finden, so glänzende Namen auch darin vorkommen. Wie die Sache einmal ist, müßte über die Ausstellung überhaupt ein dickes Buch geschrieben werden, sollte sie nur einigermaßen gründlich gewürdigt werden.

AN STELLE EINIGER ANTWORTEN IM BRIEFKASTEN.

Das Selbstbildnis des Kupetzky, nach dem ich gefragt wurde, kann sofort in Abbildung hergestellt werden. Hier ist es:

Es mißt 59 × 49 cm und wurde 1902 in Wien versteigert. Ich wollte es schon vor zwei Jahren in H. Popps Zeitschrift veröffentlichen, doch hörte diese zu erscheinen auf, be-

vor die Notiz gedruckt war. Das Klischee gehört Herrn Dr. H. Popp.

In bezug auf ein anderes Werk des Kupetzky, nach dem man gefragt hat, muß ich noch zuwarten, bis die Abbildung fertig wird.

Eine weitere Frage betrifft den Peeter Brueghel der Grazer Galerie.

Von der Geschichte des Bildes weiß ich folgendes: Anfangs 1895 kamen zwei vorzügliche Bilder aus der Wiener Sammlung Rudolf Seyff nach Graz zu Baronin Julie von Benedek, ein Domenico Pellegrini und ein Peeter Brueghel der Jüngere, der wohl auf eine Komposition des Älteren zurückgehen dürfte. Nach dem Tode der Baronin Benedek erbte die steiermärkische Landesgalerie mit dem übrigen Benedekschen Bilderbesitz auch diese zwei Gemälde. Pellegrinis Werk ist in diesen Blättern kurz erwähnt worden. Peeter Brueghels Werk, ein figurenreiches Volksfest, steht anbei abgebildet und sei in aller Kürze beschrieben. Die Verteilung der Figuren läßt sich auch an der stark verkleinerten Nachbildung erkennen. Das Bild ist überaus farbig und zeigt oft Zinnober, Grün, Blau, Weiß, Schwarz nebeneinander. Es ist signiert „ · P · BREVGHEL · " Eine weitere Inschrift bezieht sich auf den Wirtshausschild links im Mittelgrunde. „IN DE(N) SWAEN" lautet sie und sie drückt in der herkömmlichen Weise sprachlich aus, was dabei gemalt ist.



Selbstbildnis des Malers Kupetzky aus der gräflich Brunsvikschen Galerie.

Eichenholz, Br. 1·68, H. 1·14. Auf der Kehrseite die Antwerpener Brandmarke, die nur wenig durch Abhobeln gelitten hat.*)

*) Meine Beschreibung stammt aus dem Jahre 1895. Seither habe ich das Bild zwar in Graz wiedergesehen, doch ohne es so genau untersuchen zu können, wie vorher in Wien. Im Monatsblatt des Wiener

RUNDSCHAU.

Abbeville. Über die beiden Museen dieser Stadt, das „Musée d'Abbeville et du Ponthieu" und das „Musée Boucher de Perthes" berichtet „Le Monde illustrée" vom 18. Februar 1905.

Amsterdam. Vor kurzem wurde ein Nachtrag zum Riemsdykschen Katalog des Ryksmuseums ausgegeben, der zunächst eine lange Reihe von Werken des J. H. Maris verzeichnet. Sie sind dem Museum leihweise durch J. C. J. Drucker überlassen. Daran schließen sich ein Alb. Neuhuys und zahlreiche Poggenbeek gleichfalls aus Druckers Besitz, ein H. W. Mesdag, und zwei Ankäufe aus jüngster Zeit: ein C. F. Franck (1758 bis 1816) und ein Eigenbildnis des Abraham de Vries aus dem Jahre 1621. Überdies wird ein (Hendrik) Kobell aus dem Jahre 1775 verzeichnet.

Berlin. Ausstellungen im Künstlerhause bei Eduard Schulte und Keller und Reimer. (J. R.)

Mehrere Gemälde aus dem Stadtmuseum zu ***Brüx*** besprochen und abgebildet in „Deutsche Arbeit", Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, herausgegeben im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. Prag, Karl Bellmann. Band IV, Januar 1905.



Peeter Brueghel: Volksfest (Grazer Galerie).

München. Im Kunstverein eine Ausstellung von Werken Hengelers, Rysselberghes, und F. R. Michettis (M. A. Z., 28. Februar 1905).

In ***Paris*** wurde vor wenigen Tagen die Ausstellung der „Union des femmes peintres et sculpteurs" eröffnet (L. J. d. A.).

Rotterdam. Vor kurzem ist die zweite Auflage des Kataloges für die Bilder im Musée Boymans erschienen. Der Verfasser ist P. Haverkorn von Rijsewijk.

Altertumsvereines (April 1892), in der Chronique des arts et de la curiosité (1895, S. 63) und in der Grazer „Tagespost" (22. September 1895) gab ich kurze Nachricht von der Sammlung Seyff und von den oben erwähnten Bildern. — Die photographische Vorlage der Abbildung wird der Freundlichkeit des Herrn Rud. Seyff verdankt. — In der Sekundärgalerie des Hofmuseums zu Wien befindet sich eine alte Kopie nach dem Brueghel, der jetzt in Graz ist.

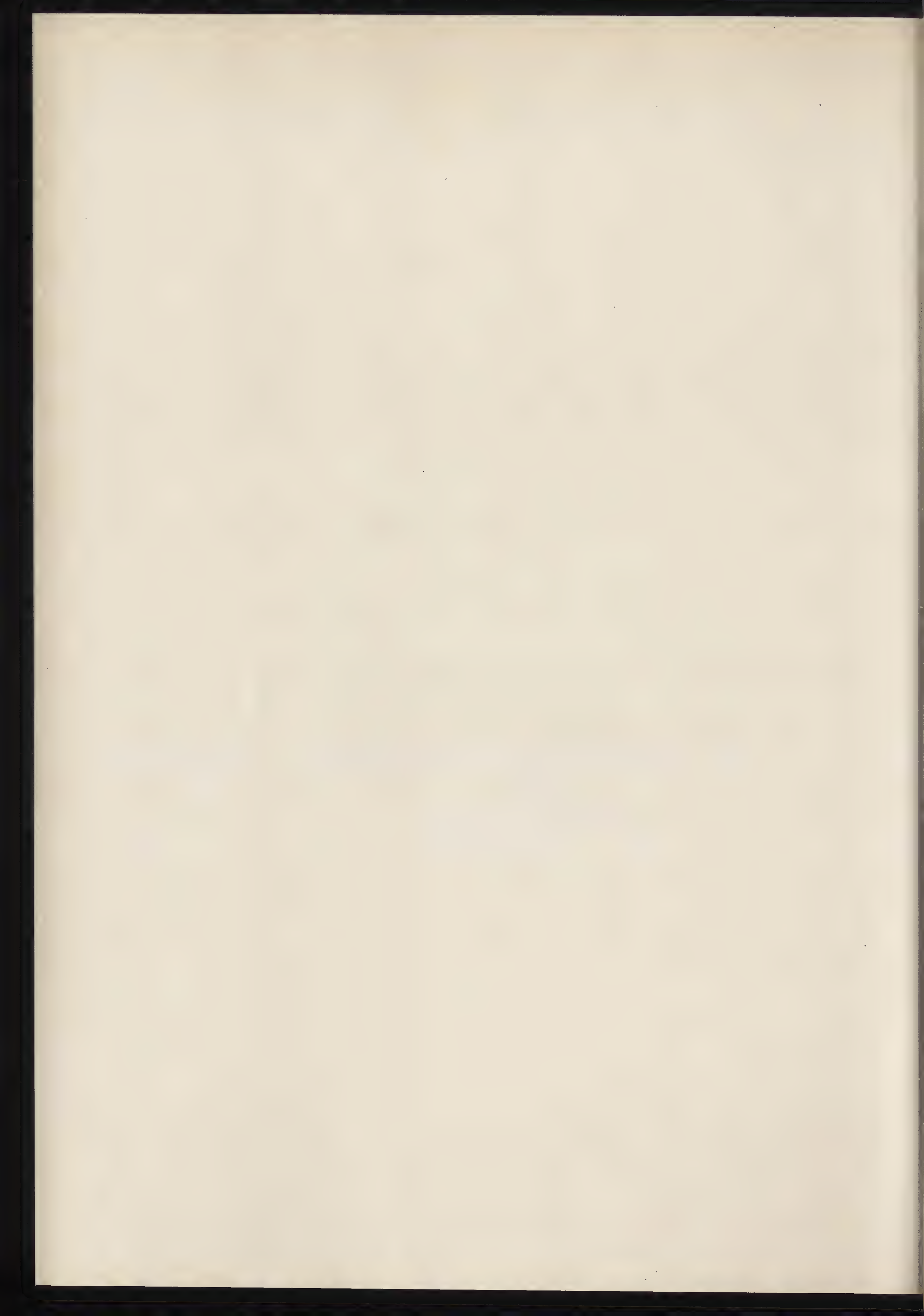


JEAN ETIENNE LIOTARD: LA LISEUSE.

EMAILBILDCHEN IM BESITZE

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS FRANZ JOSEPH I.

Aufnahme und Lichtdruck der Kunstanstalt J. Löwy in Wien.





Zeichnung von A. Hänisch in der gegenwärtigen Kunstausstellung bei Eugen Artin in Wien.

Wien. Seine Majestät der Kaiser hat das Bild mit einer Allegorie der Zeit von Louise Max-Ehrler angekauft.

Über die Ausstellung von Miniaturen (Herrengasse 7) berichtet ein Artikel in der vorliegenden Lieferung.

Im Kunstsalon Albert Kende eine Ausstellung von Originalradierungen von Félicien Rops und von Rassenfosse.

Die Ausstellung im Kunstsalon Eugen Artin dauert fort. Anbei wird eine Zeichnung daraus abgebildet.

NOTIZEN.

Mit der Fortführung zahlreicher Kunstschätze aus Italien zur Zeit Napoleons I. beschäftigt sich ein Artikel von Luca Beltrami „I Musei e la cleptomania artistica“ in der Zeitschrift „La Lettura“ (Januarheft 1905, Mailand, Via Solferino 28). Dasselbe Heft bringt einen Artikel über Mozart unter Beigabe mehrerer Abbildungen, eine illustrierte Studie über karikierte Kunstwerke („Arte buffa“) und einen Aufsatz über Trauerzeremonien (nach alten Abbildungen). Das Februarheft der „Lettura“ bringt Aufsätze über die künstlerische Darstellung von Bewegung, über alte Visitkarten in Frankreich, über den Maler Mosé Bianchi und anderes.

Die Zeitschrift „Les arts“ bringt im Januarheft einen Artikel über die Galerie des Herzogs von Westminster im Grosvenor-House, ferner Aufsätze über den Autor und die dargestellten Persönlichkeiten auf dem „Retable du Parlement“ (von Amédée Pigeon) und über die Anfänge der französischen Malerei (von L. Dimier).

Im Diözesanarchiv von Schwaben (25. Jahr, Nr. 2) schreibt Beck über den Maler Franz Kraus (Kraus ist am 19. Februar 1705 in Söflingen bei Ulm geboren und gestorben zu Maria-Einsiedeln in der Schweiz am 29. Juni 1752).

„Der Weltspiegel“ (illustrierte Halbwochenchronik des Berliner Tageblattes) bringt in Nr. 6 des laufenden Jahrganges „Neues von Lucas Cranach Vater und Sohn“ und in Nr. 10 eine Abbildung des Kuppelgemäldes von Goya in der Kirche San Antonio de la Florida zu Madrid.

In der Angelegenheit des Zanetto Bugato hat nun W. v. Seidlitz das Wort ergriffen in „Chronique des arts et de la curiosité“, 1905 (S. 27).

Von neuester Malerei in Italien handelt der Artikel von Soulier „Le Mouvement artistique en Italie“ in: „L'art décoratif“, November 1904.

„Die Jugend“, 1904, Nr. 51 bildet eine Farbenskizze von Otto Greiner ab (Oliven am Gardasee) und eine Skizze von Hermann Urban (am Nemi-See).

Die Zeitschrift „Moderne Kunst“ bringt in Heft 8 (Jahr XIX) Nachrichten über Anton v. Welie, den Holländer, über den jungen polnischen Maler-Bildhauer Thaddäus Styka und Emil Gallé, den Glaskünstler.

„Deutsche Kunst und Dekoration“, Jahrgang III, Heft 9 (Dezember 1904) enthält Artikel über Nicola Perscheid und die bildnismäßige Photographie, über das neue Grabmal von Hermann Obrist, über das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus in Berlin und eine Studie über „Die Wohnungskunst auf der Weltausstellung von St. Louis“ von Hermann Muthesius.

„Kunst und Künstler“ (Berlin, Bruno Cassierer) brachte in jüngster Zeit Mitteilungen „Aus der Correspondenz Vincent van Goghs“.

Über Beardsley schreibt Armin Friedmann in der „Wiener Abendpost“ vom 2. Januar 1905.

„Über Land und Meer“, Ausgabe für Österreich-Ungarn, Jahr 1905, Nr. 18, bringt Nachbildungen nach Bildern von Paul Wagner, Albert J. Franke, Vittorio Corcos und Anton Braith.

Zu Franz Stuck Artikel „Franz Stuck“ von Max Haushofer (mit Abb.) in „Die Gartenlaube“, Jahr 1905, S. 12 ff.

Eduard v. Gebhards „Erweckung des Lazarus“ abgebildet im „Kunstwart“ (F. Avenarius), Jahr XVIII.

Nr. 9 des laufenden Jahrganges der „Jugend“ ist zum Teil Ignazio Zuloaga gewidmet. Mehrere seiner Bilder sind in Farbendruck wiedergegeben. Beigefügt ist auch Zuloagas Bildnis von J. Blanche.

Mehrere neue Bilder von Ignacio Zuloaga sind abgebildet in J. J. Webers Illustrierter Zeitung, Nr. 3204, 24. November 1904.

KUNSTHANDEL.

Bevorstehende Versteigerungen: Zu Amsterdam wird durch Frederik Muller & Cie. (Ant. W. M. Mensing) vom 7. bis 10. März eine Auktion von alten und neuen Bildern sowie anderen Kunstsachen abgehalten, die zum Teil aus der Sammlung Théoph. de Bock, zum Teil aus anderem Besitz stammen. Ein elegant illustrierter Katalog liegt vor.

Die Firma Gilhofer & Ranschburg in Wien versendet die Voranzeige der Versteigerung von Kunstdrucken, Handzeichnungen, Inkunabeln, seltenen Reisewerken und anderem aus der Sammlung Josef Salzer. Ferner wird eine reichhaltige Sammlung von Viennensia versteigert.

In Paris wird nächstens die berühmte Sammlung A. Beurdeley versteigert (französische Zeichnungen des XVIII. Jahrhunderts).

BILDERPREISE.

Bei C. J. Wawras Versteigerung der Kollektionen Staatsrat Baron Adolf Braun und Friedrich Dautvitz sowie der Naturstudien des Landschaftsmalers L. Beständig wurden am 22. Februar und den darauf folgenden Tagen unter anderen nachstehende Preise erzielt. Emil Adam: „Halt im Walde" brachte 700 Kronen. Amerling: Hagar und Ismael 2120, kleinere Amerling 400 und 340, Defregger: „Der Liebesbrief" 4100, eine altdeutsche Kreuzigung von 1455 (österreichische, wohl salzburgische Malerei) 920, F. Eybl: „Liebeserklärung" 1650, F. Gauermann: Studie 460, Bilder von A. Hansch: 350 und 400, ein Aquarell von H. Ten Kate: „Die Wachtstube" 400. L. Löffler: „Der fleißige Student" 310, Gabr. Max: „Selene" 2700, O. v. Thoren: Ochsengespann 610, B. Vautier: „Ländliche Morgentoilette" 2370. (D. N.)

Bei der Auktion von Gemälden aus Flechnerschem Besitz gab es im k. k. Versteigerungsamte zu Wien am 28. Februar folgende Preise: Für eine Waldlandschaft von Jaques d'Arthois 800 Kronen, für einen J. Chr. Brand 510, für zwei frühe Blumenstücke von Joh. Bapt. Drechsler (noch mit der Signatur Trechsler und mit der Jahreszahl 1786) 450, H. Dubbels (flacher Strand) 500, für zwei kleinere holländische Stilleben 410, für einen A. Keirincx mit Utrechter Figürchen 1000, für zwei J. M. Ranftl je 170, für ein dem Vertangen zugeschriebenes, vielleicht von Haensbergen gemaltes Bildchen 500. — An demselben Tage wurden im Wiener Versteigerungsamt verkauft zwei signierte nette Bilder von Abr. Hondius um je 200 Kronen und ein K. Geibelsches Stadtbild um 300 Kronen. (D. N.)

AUS DER LITERATUR.

Dr. Felix Becker: „Gemäldegalerie Speck von Sternburg in Lützschena" (Leipzig, Verlag A. Twietmeyer, 1904). 40 Abbildungen in Folio. Enthält eine knappe Geschichte der Galerie und eine kurze Besprechung der abgebildeten Gemälde.

(Paul Herbert): Verzeichnis der Herbertschen Gemäldesammlung zu Kirchbichl (Druck von Ferd. v. Kleinmayr in Klagenfurt), 8°. Weit über zweihundert Bilder verschiedenen Alters und mannigfacher Nationalität werden in kritischer Weise katalogisiert. Das neue Heft wird die wissenschaftliche Benützung der Sammlung wesentlich erleichtern.

Im „Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich", herausgegeben vom Landesarchivar Dr. Anton Mayer (Jahr 1904) ein Artikel „Die Landschaftsformen an der Grenze zwischen der böhmischen Masse und dem Alpenvorland in Niederösterreich" von Dr. Roman Hödl.

Ludwig Volkmann: „Padua", Nr. 26 der Reihe „Berühmte Kunststätten" (Leipzig, E. A. Seemann, 1904).

E. Dinet „Les fléaux de la peinture" (mit Vorwort von Georges Lafenestre), Paris, E. Rey, kl. 8°.

Repertorium für Kunstwissenschaft, redigiert von Professor Henry Thode und Direktor Hugo v. Tschudi (Berlin, Georg Reimer, 1905), XXVII. Bd., 6. Heft.

„Kunst und Kunsthandwerk", Monatsschrift des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, herausgegeben und redigiert von A. v. Scala und Fr. Ritter, Wien, Verlag von Artaria & Co. VIII. Jahrgang (1905). Heft 1.

Agnes Gosche: „Mailand", Nr. 27 der Reihe „Berühmte Kunststätten" (Leipzig, E. A. Seemann, 1904).

Das Februarheft der Gazette des beaux-arts bringt neben anderen wertvollen Aufsätzen eine Studie von Bouchot „Un portrait de Julie d'Angennes dans la collection Edmond de Rothschild", einen Artikel von R. Marx über den Stecher Peter Dupont, den talentvollen Stilisten, der sich hauptsächlich an Dürerschen Blättern herangebildet hat, und den Abschluß einer Würdigung des Malers Albert Besnard (George Lecomte).

„Die Kunst für Alle" (herausgegeben von F. Schwartz) bringt in Heft 10 und 11 Aufsätze über Konstantin Somoff (H. Rosenhagen) über „Künstler, die schreiben" (W. Ernst), und über Adolf Hengeler (F. v. Ostini), sowie Mitteilungen über Ausstellungen, kleine Nachrichten über zahlreiche Künstler und ihr Schaffen.

Beim Abschluß des ersten Bandes ist einiges nachzuholen, das in den Bemerkungen „zur Einführung" nicht gesagt worden ist. Vieles zu versprechen und wenig oder gar nichts zu halten, lag nicht in meiner Art. Ich mußte mit ungezählten Schwierigkeiten rechnen, die auch ein wohlüberlegtes „Programm" sehr leicht umstürzen konnten. Man weiß es ja: kaum geht ein Werk in die Öffentlichkeit hinaus, so wird ihm ein Bein gestellt. Demnach dachte ich: je weniger Programm, desto leichter wird nützliches zu schaffen sein. An Material kann es im Fach der Gemäldekunde niemals fehlen. So brauche ich denn am Schluß des ersten Bandes auch keine lan-

gen Entschuldigungen wegen Nichteinhalten des Programms zu stammeln, sondern ich habe nur einige Bemerkungen darüber zu geben, wie einige Rubriken eben geworden sind. Dank für gewährte Beihilfe, für die gütige Förderung durch Zeitungen und Zeitschriften, sowie Wünsche und Bitten, die weitere Förderung der Sache betreffend, sind dabei gewiß wohl angebracht. Die Bitten richte ich hauptsächlich an alle Sammler, Kunstfreunde, Museumsvorstände, Gelehrte, deren Arbeitsfeld mit dem meinigen in Berührung steht. Angaben über Besitzverschiebungen, Tausche, Ankäufe, Schenkungen von Bildern, neue Erscheinungen im Buchhandel werden mir stets willkommen sein, um die Rubriken der „Rundschau“, „Notizen“, „Aus der Literatur“ immer reichhaltiger füllen zu können. Was die Rubrik „Aus der Literatur“ betrifft, so deutet schon deren Überschrift an, daß nur eine Auswahl aus der übergroßen Menge der neuen Erscheinungen angestrebt wird. Eine regelmäßige Berichterstattung über all die etwa zweihundert Zeitschriften, die ab und zu Einschlägiges bringen, über jedes neue große Prachtwerk oder kleine Buch sofort nach der Veröffentlichung wäre ja gar nicht möglich. Sogar die bibliographischen Sonderarbeiten hinken gewöhnlich um Monate oder auch Jahre hinter den Ereignissen her. Aber man hat mir zugestanden, daß ich in meiner literarischen Rubrik, die gelegentlich eine Ergänzung in den „Notizen“ findet, nicht selten auf versteckte sonst übersehene Dinge aufmerksam gemacht habe.

Nicht versäumt soll es werden, endlich noch eine Reihe von Nachträgen und Verbesserungen zusammenzustellen, soweit ich sie heute schon bieten kann.

Nachträge und Verbesserungen.

Auf Seite 1 soll es in der 10. Zeile statt „Zeitschrift“ Veröffentlichung heißen. Die Blätter für Gemäldekunde waren ursprünglich als wissenschaftliche Beilage zu einer Zeitschrift gedacht, doch wurde schon während der Herstellung der ersten Nummer die Umwandlung in ein Lieferungswerk vollzogen, da ich die Verpflichtungen, die an der Herausgabe einer Zeitschrift haften, in bezug auf regelmäßiges Erscheinen, auf gleichmäßigen Umfang der Hefte mir nicht aufbürden konnte.

Zu der Skizze „Bilderschicksale“. Durch die Freundlichkeit der Redaktion von „Die Kunst für Alle“ in München gelangte ich zur Kenntnis eines nach einer vernünftigen Annahme halb ertrunkenen, aber wieder geretteten Bildes, das vor kurzem (nach Angabe eines Briefes von Herrn Dr. Häberlin) ins Altertumsmuseum von Wyk gelangt ist. Vorher war es in der Kirche auf Hallig Langeneß.

Bei Explosionen sind gewiß neben vielem anderen auch Bilder zerstört worden. Nach allem, was man z. B. von der Kunstgeschichte Delfts weiß, dürften bei der Explosion des Pulverturmes 1654 zahlreiche Gemälde zugrunde gegangen sein. Als 1857 zu Mainz ein Pulverturm in die Luft flog, wurde ein großes niederländisches Bild in der Sankt Quintinskirche in Fetzen gerissen. Herr Prälat Dr. Friedrich Schneider in Mainz sandte mir hierüber freundlichst einen Artikel, der im Herbst 1901 im Mainzer Journal erschienen war („Ein verschollenes Kunstwerk aus der St. Quintinskirche zu Mainz“).

Unter den angebrannten Bildern sei auch Rembrandts Anatomie des Professor Deyman in Erinnerung gebracht. Völlige absichtliche Vernichtung durch Feuer geschah auf Veranlassung Savonarolas in Florenz, worüber bekanntlich manches geschrieben worden ist. Wenig bekannt ist die Verbrennung von angeblich obszönen Bildern aus der Dietrichsteinschen Galerie in Brünn (hierzu Ernst Hawlick „Zur Geschichte der bildenden Künste im Markgrafentume Mähren“). In einem Briefe Nicolais an den Kunstfreund und Kunstschriftsteller Christian Ludwig von Hagedorn (den Bruder des Dichters) ist 1758 von Feuersbrünsten die Rede, die Krügers Gemäldesammlung und dann wieder die Gemälde Rodens zerstört haben (vgl. Torkel, Baden: Briefe über die Kunst von und an Ch. L. v. Hagedorn, 1797, S. 251). In neuester Zeit las man wieder von zahlreichen Bränden, bei denen Bilder vernichtet worden sind, z. B. sei (nach einer Notiz der N. Fr. Presse vom 6. Januar 1905) in Jarmolince, dem Orlowskischen Schlosse neben anderen Bildern auch Siemiradskis „Schwertertanz“ in Flammen aufgegangen, und noch fünf andere Schadenfeuer in Schlössern mit reichem Bilderschmuck standen in den Tagesblättern der jüngsten Monate verzeichnet. Jedesmal die Verluste aufs genaueste festzustellen, wäre eine ganz besondere Aufgabe, die ich nun anderen überlassen muß.

Auf S. 13 in Calames Brief soll es statt: rera heißen: sera.

Zu S. 14. Zu Nikolaes de Gyselaer sandte mir A. Bredius gütigst einige archivalische Notizen. Der Künstler heiratete 1616 zu Amsterdam. Er war in demselben Jahre Mitglied der Utrechter Gilde. Am 13. Februar 1644 wird er noch als in Utrecht lebend erwähnt. Er war noch den 12. Mai 1654 am Leben. 1644 heiratete sein Sohn Cornelis de Gyselaer in Amsterdam.

Auf S. 17 und 18 zur Fußnote: „Le Journal des beaux-arts“ ist seither von der Wiener Hofbibliothek angeschafft worden.

Zu S. 18. Ein Pentiment auf der Madonna Connestabile della Staffa in der Eremitage zu Sankt Petersburg ist bei Gelegenheit der Übertragung entdeckt worden. Hierzu Lützows Kunstchronik, XVIII, Sp. 667.

Zu S. 30 f. Bredius schrieb mir von einem Bild bei Somoff in Petersburg, das bezeichnet ist C. Heck 1649 (Diableries. Versuchung des h. Antonius. Braun. Eine Durchsicht durch eine Grotte auf Flußlandschaft. Altertümlich.) Derselbe Gelehrte macht mich auf ein Bild aufmerksam, das: „C. Heck fecit 1617“ signiert ist und in den 1890er Jahren im Amsterdamer Kunsthandel auftauchte. (Große Landschaft. Links kirchenartiges Gebäude. Im Vordergrund Jesus mit dem Hauptmann und viele andere Figuren). In Alkmaer sei vor einiger Zeit ein Claes v. d. Heck ausgestellt gewesen, der Schloß Egmont darstellte, genau wie das Amsterdamer Bild. In einem Amsterdamer Inventar von 1652 kommt eine Geburt Christi des Van der Heck, aus dem Jahre 1609 datierend, vor. Eine Landschaft mit Taufe Christi wurde 1634 auf 100 Gulden taxiert.

Zu S. 32. Bei den Literaturangaben ist durch ein Versehen eine beachtenswerte Arbeit des Architekten Ölenhainz weggeblieben, die mir gleichwohl seit Jahren bekannt gewesen. Es sind die „Beiträge zu Biographie des Porträtmalers Aug. Friedr. Ölenhainz“, die in den Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte (N. F. IV, S. 104 ff.) erschienen sind.

Zu S. 35. Das Kaschauer Altarwerk ist nicht, wie ich dachte, aus der Galerie im Akademiepalast ins neue Nationalmuseum gelangt, sondern wieder an den Kaschauer Dom zurückgegangen.

Zu S. 49, zum Wouwermann in Braunschweig. In der 4. Zeile der Notiz hat es zu heißen: schildereyen statt: schildayen. Wie mir Herr Dr. Flechsig seither freundlichst mitteilte, ist die von mir vermutete Herkunft sehr wahrscheinlich. Das Bild ist schon 1710 in Salzdahlum nachweisbar.

Zu S. 55. Gegen Ende der Rundschau. Der Name Matsvanszky schreibt sich mit sz.

Zu S. 68. Zur Notiz über Cataneo. Wie ich über Anfrage durch Herrn Konservator Otto Nahler in Dresden erfahre, hat nicht er, sondern Konservator Th. Krause das Bild restauriert.

Zu S. 91, zur Herkunft des Hieronymusbildes des Meisters vom Malteserkreuz. Das kleine Bild läßt sich noch weiter zurück verfolgen als bis zur Sammlung Lippmann. So gut wie sicher war es vorher in der Galerie W. Koller, die 1872 in Wien versteigert worden. Im Katalog Koller steht es als Nr. 19 und als „Altdeutsch“ verzeichnet.

Zu S. 93, zur Notiz über Cadorizi. In der 8. Zeile von unten hat die Jahreszahl 1740 statt 1720 zu lauten.

Zum Titelbild von Heft 6 (S. 97) ist zu bemerken, daß die Aufnahme für Herrn L. Wittgenstein von J. Löwy angefertigt wurde. Das Gemälde ist im Zusammenhang mit der Auktion Bossi erwähnt im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, XIV, S. 66. — Zum Renesse, der in Heft 6 abgebildet ist, die Frage, ob es nicht etwa Renesse ist, der auf dem Rembrandtschen Bilde in Pittsburg dargestellt erscheint. — In einer der Anmerkungen auf S. 100 ist der Name Bartsch in Bartesch verunstaltet. Zur Literatur über Renesse füge ich noch hinzu: Dutuit „Manuel de l'amateur d'estampes“, VI, S. 1.

Zu S. 106. Beim Rembrandt in der Galerie Harrach wünscht Herr Galeriedirektor kaiserlicher Rat Jos. Dernjac festgestellt zu sehen, daß die Angelegenheit der Restaurierung, wie alles, was in der Galerie geschieht, durch seine Hände gegangen ist.

Zu S. 123. Bildnis von 1527. Dr. Wilhelm Schmidt in München hatte bald nach dem Erscheinen des Heftes die Freundlichkeit, mir mitzuteilen, daß auch er nach der Abbildung das fragliche Bild für ein Werk des Meisters vom Tode der Maria halte.

Zu S. 135, zu den Lambrechts. In der Reihe der Galerien, die Lambrechtssche Werke besitzen, ist auch Augsburg zu nennen. Überdies findet sich in Besançon ein nachgebräuntes Bildchen.

Zu S. 137. Der Tiepolo der Sammlung aus Schloß Miltenberg, den ich nach der Abbildung erwähnt habe, ist nach brieflicher Mitteilung von Dr. W. Schmid, nur eine Kopie. Nach Schmidt habe ich mit der Kopie nach Denner recht behalten.

Zu S. 154. In der Unterschrift unter dem Blumenstück beim Herrn Oberrechnungsrat Windt soll der Vorname des Besitzers lauten Alfred, statt Adolf.

Bezüglich der Schreibung von Eigennamen und ihrer Deklinationsformen mußte ich mich der allgemeinen Verrohung fügen, die eben die Häckchen wegläßt, ohne jede Rücksicht auf rasche Übersicht und wissenschaftliche Deutlichkeit. Ich kann als Einzelner gegen den Usus nicht aufkommen und muß mich darauf beschränken, zu bedauern, daß unser heutiger Druck keinen Unterschied kennt, z. B. zwischen Ruben's (Genitiv) und Rubens (Nominativ, Dativ und Akkusativ), oder zwischen Thoma's (Genitiv) und Thomas (Nominativ, Dativ und Akkusativ).

BRIEFKASTEN.

Herrn B. in R. Auf S. 19 der gesendeten Nummer schreiben Sie Burnarini statt Burnacini. Ich teile Ihnen im Laufe der nächsten Wochen brieflich die ganze Literatur über das „Neugebäude“ bei Wien mit.

Herrn M . . . r in N. Heft 1 der „Kunstwelt“, wie es jetzt vorliegt, ist ein anderes, als das Heft 1 derselben (!) Zeitschrift, das vor etwa einem halben Jahre erschienen ist. Ich begreife Ihr Erstaunen.

— x in W. Die Notizen über Eg. v. d. Poel werden Ihnen entweder privatim zugehen oder in einer der nächsten Lieferungen eingerückt erscheinen. Es ist mir nur augenblicklich nicht möglich, sogleich alle Ihre Fragen zu beantworten.

Herrn J. Mu . . . . r in W. In den „Blättern für Gemäldekunde“ ist bisher kein Bildnis des Grafen Cobenzl nachgebildet worden.

Frau . . in W. Aus der Sammlung Gerstle, von der ich Ihnen sprach, sollen mehrere Bilder in diesen Blättern genau besprochen werden. Bitte, gedulden Sich bis dahin, sonst müßte ich alles zweimal schreiben.

Fräulein J. in W. Sie sind gänzlich im Irrtum. Die Einzahlung für meinen Kurs im Athenäum ist ohne mein Vorwissen erhöht worden, und ohne jede vorherige Rücksprache wurde meine ohnedies sehr bescheidene Entlohnung heruntergedrückt. Daß ich unter solchen Umständen auf die Fortsetzung des Kurses verzichtete, werden Sie nunmehr verstehen. Nach alle dem kann ich die Beilage zu den „Blättern für Gemäldekunde“, die im Laufe von 1905 mehrmals erscheinen soll, auch nicht „Aus dem Athenäum“ nennen.

Herrn S. in London. Die Herausgabe der Studien über Beethoven hat sich leider um Monate verzögert; auch wird die Reihenfolge des Erscheinens geändert. Die Briefe müssen warten, auch die Wohnungen. Zuerst kommen die Bildnisse heraus. — Im April und in der ersten Maiwoche halte ich einen Privatkurs über Beethoven ab.

Herrn. M . . . . in Sch. Obwohl ich von dem Bilde bestimmte Kenntnis habe, kann ich Ihnen doch nicht sagen, wo es sich heute befindet. Vor etwa fünfzehn Jahren war es neben anderen Bildern noch im Besitz der Frau Inspektor Marie Lederer in Wien. Dieser Dame verdanke ich auch die Photographie nach dem gesuchten Porträt, das anbei im Netzdruck nachgebildet ist. Vielleicht verhilft die Abbildung dazu, daß sich der gegenwärtige Besitzer meldet. Ich nahm damals, als ich das Bild sah, die Signatur A. Cuyp für echt. Es wäre mir nun selbst interessant, sie jetzt noch einmal zu überprüfen. Die Wiener Sammlung Marie Lederer ist längst aufgelöst. Dagegen besteht in Wien noch immer die Kollektion Kamill Lederer mit den zwei Böcklinschen Werken und vielen anderen Gemälden. Der Nachlaß Siegmund Lederer das ist wieder eine andere Sammlung, war 1891 im Wiener Künstlerhause ausgestellt. Alexander Lederer ist ein distinguierter Sammler in Budapest, dessen italienische Bilder Sie mit Befriedigung studieren werden.



Weibliches Bildnis mit der Signatur A. Cuyp. (Ehemals in der Wiener Sammlung Marie Lederer).

Ein Verzeichnis der Künstler, Kunstorte, Darstellungen, Techniken, Malmaterialien wird in einem der folgenden Hefte nachgeliefert,

Für unverlangte Einsendungen wird keine Bürgschaft geleistet. Preis dieses Heftes 1 K 20 h = 1 M.
Klischees zumeist von der „Graphischen Union“. — Druck von Friedrich Jasper in Wien.

BEILAGE

DER

„BLÄTTER FÜR GEMÄLDEKUNDE"

VON

DR. THEODOR v. FRIMMEL.

I. LIEFERUNG. JUNI 1905.

Von Zeit zu Zeit möchte ich als Ergänzung zu den »Blättern für Gemäldekunde« einige Bogen einschieben, auf denen Urkunden und Auszüge aus solchen mitgeteilt werden, insofern sie sich auf Gemäldekunde im weiten Sinne des Wortes beziehen. Auch die Wiedergabe seltener Drucke wird in den Plan mit einbezogen. Überdies sollen in der ergänzenden Beilage Notizen und Artikel Raum finden, die im Hauptblatt durch langen Text die Verteilung der Abbildungen wesentlich stören würden. Die Beilage ist nicht illustriert. Das Hauptblatt soll dagegen immer mehr Gewicht auf die Abbildungen legen. Es wäre mir lieb, wenn die Abnehmer der »Blätter für Gemäldekunde« mit diesen Ergänzungsheften einverstanden wären.

Der Herausgeber.

Nachrichten aus dem Wiener Kunsthandel im XVIII. Jahrhundert.

Von Emil Sigerus.

Eine Anzahl bisher nicht bekannter Mitteilungen über den Wiener Kunstmarkt um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts werden im Baron Samuel Bruckenthalschen Archiv zu Hermannstadt aufbewahrt.

Baron Bruckenthal, Gouverneur von Siebenbürgen und ein geborener Siebenbürger Sachse, war ein begeisterter Kunstfreund und glücklicher Sammler. Die von ihm in Wien um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts angelegte Gemäldegalerie gehört zu den wenigen Bildersammlungen jener Zeit, die sich vollständig bis auf unsere Tage erhalten haben, allerdings nicht in Wien, sondern in dem in den 70er Jahren des XVIII. Jahrhunderts erbauten Palais des Freiherrn in Hermannstadt.

Als siebenbürgischer Hofkanzler brachte Bruckenthal seine Gemäldegalerie in der siebenbürgischen Hofkanzlei unter*), da jedoch der Freiherr 1774 als Vorsitzender des siebenbürgischen Guberniums nach Hermannstadt übersiedelte, dürfte ihm seine Sammlung bald dorthin gefolgt sein. Schon am 15. November 1774 berichtet Hofagent S. Türi an den Freiherrn nach Hermannstadt: ».. Die mir gnädigst anbefohlenen zwei Verschläge mit Bildern habe von hier den 21. Oktober zu Schiff gesetzt und werden zu Wasser sowohl als zu Lande unter der

*) Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Band I, pag. 25 und Kap. III.

Aufsicht des Herrn v. Balog in möglichster Zeit zu Hermannstadt eintreffen.« *)

Ein Zeitgenosse Bruckenthals, M. C. von Heidensdorf, schreibt 1775: »Sr. Exzellenz haben eine Bilder-Gallerie von sehr vielen und unter anderem auch sehr raren Stücken, die, wie ich von anderen vernommen, beiläufig M. 30 fl. wert ist. Sr. Exzellenz zeigten mir ein Marienbild, welches ein niederländischer Maler in Rom auf seiner Reise vom Grafen von Stahremberg vernommen, daß es Sr. Exzellenz besitze und von da, Rom nämlich, dieses Bild zu sehen nach Wien gekommen und es mit Sr. Exzellenz Erlaubnis etliche Stunden mit großer Aufmerksamkeit verschiedene Male mit Verwunderung über dessen Schönheit betrachtet habe.« **) Demnach ist anzunehmen, daß Bruckenthals Sammlungen sich bereits 1775 in Hermannstadt befanden. Aber damit war seine Sammeltätigkeit durchaus nicht abgeschlossen und er unterhielt mit Wien diesbezüglich einen äußerst regen Briefwechsel. Trotz der weiten Entfernung sandten die Wiener Händler auch nach Hermannstadt ihre Offerte; ebenso ward der Freiherr von Freunden und Kommissionären über den Wiener Kunstmarkt stets im Laufenden gehalten.

So schreibt der Kanonikus zu Skt. Dorothea in Wien, Franz Neumann, am 18. November 1774 ***): »Den 11. und 12. Dezember werden die Bilder und Kupferwerke des seligen Graf Canal †) lizitando verkauft werden.«

Den 17. März 1778 berichtet Hofrat Baron C. A. Braun: »Wenn Euer Exzellenz der vormaligen Neigung noch treu sein sollten, so kann ich verkündigen, daß in kurzem viele Gemälde, teils durch Johann Ballhorn vermehrt und verbessert, teils aber auch in ihrer natürlichen Verfassung noch gelassenen, werden verkauft werden, indem unser Reichshofratssekretarius von Reitzer, *) nachdem er gestern abends noch in des Herrn von Heß Gesellschaft gewesen, heute früh tot gefunden wurde . . . Der Oberstallmeister Herr Graf Dietrichstein haben einen Corregio vor 4000 Dukaten gekauft, welcher alles, was wir hier Schönes haben, übertreffen soll.« Am 11. Juli kommt Braun noch einmal auf die Reizersche Sammlung zurück, indem er schreibt: »Hierdurch habe ich die Ehre, die Verzeichnisse der von dem verstorbenen Hofrat von Reitzer nachgelassenen Bilder und Bücher untertänig zu übersenden. **) Sunt bona mixta malis. Seine Weinkollektion aber soll durchgängig auserlesen sein.«

Nun folgt ein langes Schreiben des Monsieur de Birkenstock, ***) das über damalige Preise Aufschluß gibt.

»Euer Exzellenz haben uns das letztemal so geschwind verlassen, daß ich nicht einmal die Gnade gehabt, meine Abschiedsvisitte gehorsamst abzustatten. Ich wünsche Euer Exzellenz von Herzen dauerhafte Gesundheit, all erdenkliche Zufriedenheit in dero Vaterland, vielen Dank von seiten desselben und wahre Freude an dero vortrefflichen Einrichtungen und zum Besten der Nachkommen und dero immerwährenden Ruhm veranstalteten schönen Sammlungen. Fürst Kaunitz, welcher für Kunstsammlungen seit einem Jahr ungemein warm geworden und die Gallerie haben bisher Alles, was noch irgend von guten Gemälden hat können ausfindig gemacht werden, aufgekauft und es scheint nunmehr mit dieser Waare hier ein Ende zu sein, und der Preis von allen, nur einigermaßen in die Zahl klassischer, guter und Originalgemälden gehöriger Stücke ist ganz außerordentlich gestiegen und steigt

*) Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde, XXXI. Heft 1, pag. 82.

**) Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde, XVI, pag. 665.

***) Ebenda XXXI.

†) Der sardinische Gesandte Graf Luigi Malabaila di Canale. Vgl. Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Kap. III, S. 64.

*) J. G. von Reizer besaß eine Gemäldegalerie, die in einem Hause der Kärntnerstraße sich befand. Frimmel, a. a. O., III, S. 157f.

**) Das Verzeichnis ist leider nicht mehr vorhanden.

***) Birkenstock hatte bekanntlich eine Gemäldesammlung in Wien, die dort 1812 versteigert wurde.

täglich höher. Fürst Kaunitz zahlte letzthin eine einzige Figur von Schidone, die noch dazu etwas gelitten haben soll, mit baaren 1200 fl. und hatte große Mühe, sie zu bekommen. — Vorige Woche hat er ein Gemälde angeschaut, das eine Wiederholung eines in einer Kirche zu Rom befindlichen sein soll, ein Hyeronimus, die Komunion empfangend, beiläufig 4 Schuh o. $4^1/_2$ groß und man will es um keinen Kreuzer geringer als um die außerordentliche Summe von 4000 Dukaten u. ein anderes als um 16000 fl. lassen; 18000 war die Forderung. Auch steht er mit zwei anderen um 6000 fl. im Handel. Die Gallerie hat unter anderm letzthin wieder verschiedene Stücke hier zusammengekauft, welche ich längstens gekannt u. für einen ganz anderen Preis zu erhalten geglaubt hätte. Ich bin auch um verschiedene von den Stücken, die Euer Exzellenz bei mir gesehen und zum Teil ausgelesen, angegangen worden, habe aber noch zur Zeit nichts abgegeben, auch nur sehr wenig davon sehen lassen; um aber zu zeigen, daß auch ich meinerseits zu dieser öffentlichen großen Sammlung und Beförderung der Absicht beizutragen nicht ermangeln will, so habe ich eines, da man von diesem Meister nichts zu besitzen u. gern ein Stück davon zu haben sich geäußert, ohnentgeltlich, doch ohne meinen Namen u. ohne daß man gewußt, von wem solches geschickt werde, dahin abgegeben, welches mit Vergnügen angenommen worden und also von Euer Exzellenz unter dieser prächtigen Sammlung wird angetroffen werden. Es ist solches die ausgelöschte Nr. 11. Sodann habe ich ein anders im Speiszimmer gehabtes Stück, gut aber etwas hart gemalt, für das was es mich hat gekostet, dahin überlassen, weil man großes Verlangen darnach bezeugte. — Nun, da es mir an Platz fehlt, die Bücher den Bildern nicht weichen wollen u. die Stücke mehrteils für geringe Zimmer zu kostbar u. für niedere zu groß sind, so bin ich fest entschlossen, alles mit Ausnahme einiger weniger, die ich noch zu behalten gedenke, mit ehestem wegzugeben. Euer Exzellenz hatten von demselben u. anliegender Liste, die ich mir wieder zurückerbitte, folgende mit roth angestrichene Nr. 1, 2, 3, 4, 6, 9, 10, 13, 14, 17, 18, 26, 28, 29, 32, 34, 49, in allem 20 Stücke ausgelesen. Wenn dieselbe noch dazu Lust haben, so bitte ich, mir es mit ehestem zu melden, wo ich Ihnen dann den wohlfeilsten Preis, um den ich solche ohne Schaden nach dem wahren Wert geben kann und wie sie von Verständigen zum Verkauf unter Brüdern geschätzt sind, sogleich melden und die Antwort erwarten will. Für Nr. 1, 2, 3, 4, 7, 8, 12, 26 u. 39, welche ich habe sehen lassen, ist mir sogleich das, was ich verlange, von freien Stücken und von einigen darüber angeboten worden, außer Nr. 39, wofür man 6 Dukaten angetragen, die ich aber unter 8 Dukaten nicht gebe, es seie denn, es nimmt Einer alles o. auch geringere Sachen mit zusammen. — Die Bilder sind alle von berühmten u. echten Meistern, mit größter Gewißheit Originale und haben das seltene Verdienst, worauf man immer delikater wird, so wie es wahre Kenner stets gewesen, daß sie von der besten Konservation, rein, unübermalt sind, u. keine fremde Hand daran gerührt o. ausgebessert hat. In Nr. 1 ist einiges Vieh von einer anderen, aber einer Meisterhand, mithin nicht als hineingemalt anzusehen. Nr. 1, 2, 3, 4, 7, 9, 18, 26 können in königlichen Gallerien mit großer Ehre hangen als Bilder von klassischen Meistern u. von der schönsten Qualität. Nr. 4, ist ein ausnehmendes Stück von der ersten Klasse und Range in allem Betracht; überhaupt aber ist nichts Geringes o. unoriginelles darunter, nur eines mehr o. weniger in der Kunstkenntnis geachtet, als das andere, die in den obern Zimmern ausgelesenen Stücke mittlerer Größe, als nämlich: 1 die schöne Landschaft von Rottenhammer in der geschmolzensten Art historisch staffieret, die schönste, die man in dieser Schule sehen kann; 2 der seltene Brueghel, den Holländer Eiertanz vorstellend; 3 der große Brouwer, eigentlich der noch seltenere Craesbecke, wovon auf der Gallerie nur ein

kleines von 2 o. 3 Figuren, u. doch als eine sehr merkwürdige Seltenheit, gezeigt wird; 4 der ausnehmend schöne Veronese, das Urteil Salomons, ein Bild von der ersten Klasse, sowie in der Niederländer Art, 5 die herrliche Landschaft mit den Figuren zu Pferd, Fischern etc. (P. Potter); 6. die Findung Mosis von Hont in seiner geschmolzensten Art gemalt, hinten mit der herrlichen Architektur, ein äußerst kostbares Stück u. endlich 7 die große Fuchsjagd von Snayers, von welchem gewiß kein schöneres u. frappanteres Bild existiert, werden nicht anders, als die sieben Stück zusammen, für tausend baare Speziesdukaten weggegeben, wenn sie jemals verkauft werden, da sie als Stücke vom ersten klassischen Range u. von außerordentlicher Qualität viel mehr wert u. alle Stunden zu großem Dank willkommen sind. Schönere sind nicht zu finden und in wenig Jahren werden sie gern mit eben soviel Souverains bezahlt werden. Es ist auch über deren Weggebung noch kein Entschluß gefaßt.

Vor etlichen Monaten habe ich ein Stück bekommen, welches sowohl wegen dem Sujet u. dem Andenken des großen Prinzen Eugens u. einer merkwürdigen Schlacht, als auch wegen der Kunst u. in Sonderheit dem malerischen Verstande, welcher nebst vielen Schönheiten u. Kenntniß der Perspektiv u. Haltung darin liegt, einen Platz in einer großen Sammlung, wie jene Euer Exzellenz ist, in allem Betracht verdienen möchte, Es stellt vor, wie unten auf der linken Seite im Vordergrund stehende Worte zeigen: Melac surpris et battu par S. A. S. le Prince Eugene à Marsal, hoch beiläufig 5 Schuh weniger einige Zoll, breit $6^1/_2$ Schuh. Der kommandierende Prinz Eugene zu Pferde im Vordergrund ist zugleich vortrefflich darauf portraitiert mit anderen vornehmen Generalspersonen; den Meister kann ich nicht mit voller Zuversicht sagen, es hat aber auch außer der Größe und Vielheit der Arbeit u. den Portraiten so viel, wo nicht mehr Verdienst als Nr. 11, dermalen auf der k. Gallerie. Es ist im besten Stande u. nichts weniger als teuer; aber auf mein Wort, es wird gefallen u. ist ein recht merkwürdiges Stück. Genug, Euer Exzellenz können eine schöne Acquisition von trefflichen mit Kenntnis, vielen Kosten u. großer Mühe, durch lange Jahre hier zu Lande u. anderwärts zusammengebrachter Kunstwerke machen, u. um einen Preis, der in wenigen Jahren wohl das drei- u. vierfache betragen wird. Ich erbitte mir nur baldige Antwort u. verharre mit vollkommenstem Respekt Euer Exzellenz gehorsamster bekannter Diener. Den 3. Octob. 1780. Meine Adresse bitte ich, wie auf beiliegendem Blatt, setzen zu lassen, indem noch einer meines Namens hier ist u. die Briefe zuweilen vertragen werden, wenn die Wohnung nicht angemerkt ist.

A Monsieur, Monsieur de Birkenstock, conseiller antique actuel de Leur M. Mjtés. Imper. Roy, ap. assesseur à la commission de la censure etc. a Vienne en Autriche, Landstraße in der Erdbergasse Nro. 239.«

Leider liegt die erwähnte Liste dem Briefe nicht bei, wahrscheinlich ist sie also dem Wunsche gemäß zurückgesendet worden. Von den im Briefe selbst beschriebenen Gemälden befindet sich keines in der Baron Bruckenthalschen Sammlung.

Ein weiterer, Gemälde betreffender Brief stammt von einem Verwandten Bruckenthals, J. A. von Wielandt, datiert vom 7. Februar 1783. Derselbe lautet: » . . . Unser Chef in ecclesiasticis, der Herr Reichshofrat Graf von Grävenitz, der das Unglück gehabt durch den schwarzen Staar das Gesicht an dem einen Auge zu verlieren, hat sich entschlossen, seine Sammlung von Gemälden auszuspielen. In dieser Absicht hat er mich ersucht, Solches Euer Exzellenz als einen Kenner u. Liebhaber von Malereien anzuzeigen u. zu melden, daß bei der letzten Ziehung hier in Wienn im Monat Mai gegen Erlag von 60 Dukaten in natura par billet ganz gewiß ausgespielt werden würden: Auf den 1-Ruf: Eine Cleopatra, die alle Welt für Corregio hielt außer Herr Rosa, der sie einem Schüler des Raphaels u.

Dürers, Gerhard Penz, beilegte; 2 Ellen 1 Zoll hoch u. halb so breit.

Auf den 2-ten Ruf: Ein schöner Rembrandt: Christus im Tempel mit 13 Figuren, 1 Elle breit u. 1/2 Elle hoch.

Auf den 3-ten Ruf: Ein Kindermord von Tulden.

Auf den 4-ten Ruf: Ein Mannskopf von Ferdinand Bohl.

Auf den 5-ten Ruf: Ein vortreffliches Frauenzimmergemälde von Hollbein. Alle sehr wohl konditioniert.«

Bruckenthal scheint nicht unter den glücklichen Gewinnern dieser Kunstlotterie gewesen zu sein, denn keines der oben erwähnten Bilder findet sich in seiner Galerie vor.

Auszüge aus Willem Beurs: De groote Waereld in 't Kleen geschildert.

Mitgeteilt von Dr. Th. v. Frimmel.

Zu den seltensten Büchern im Bereich der Gemäldekunde gehört eine Abhandlung über Ölmalerei, die der Maler Wilhelm Beurs 1692 in Amsterdam im Verlag von J. und G. Jansonius van Waesberge veröffentlicht hat. Auch die deutsche Übersetzung, die sogleich 1693 gleichfalls in Amsterdam durch denselben Verleger ausgegeben worden ist, gilt im antiquarischen Buchhandel als schwer auffindbar.

Manches ist veraltet in diesem Duodez-Büchlein, manches war sicherlich niemals gut, anderes hat aber für ein Verständnis der holländischen Malerei in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts und wohl noch weiter zurück so viel Bedeutung, daß ein Wiederabdruck mancher Stellen den meisten Gemäldesammlern und vielen Kunstgelehrten erwünscht sein dürfte. Ein vollständiger Neudruck lohnt wohl nicht die Kosten, da oft seitenlang in erklecklichem Wortschwall nichts enthalten ist, das für die Zwecke der Gemäldekunde benützbar wäre. Ich teile nur das mit, was für Maltechnik, Farbenbereitung und für die Geschichte der Malerei brauchbar sein könnte. Auf die Stelle mit den gespaltenen Pinseln habe ich schon vor Jahren beim kunstgeschichtlichen Kongreß in Budapest aufmerksam gemacht, wie denn auch im Handbuch der Gemäldekunde gelegentlich von W. Beurs die Rede ist. Die Art, wie z. B. ein Pynacker, Jan Both, G. de Heusch, J. Wils ihr Baumlaub gemalt haben, ist kaum verständlich, wenn man nicht durch Beurs auf die Anwendung gespaltener Pinsel hingewiesen worden ist. Die Technik der großen holländischen Blumenmaler um 1700 wird begreiflicher, wenn man W. Beurs durchgenommen hat. Andeutungen fallen auch ab über Stimmungslandschaften, z. B. über Mondscheinbilder. Gestreift wird die Wiedergabe künstlichen Lichts, wie sie gerade zu den Zeiten des Beurs in hoher Blüte stand. Die letzten Jahre des Gerrit Dou reichen noch in die Kindheit des Beurs herein, der 1656 geboren ist.*) Arnold Boonen ist Zeitgenosse des Beurs. Überhaupt finde ich, daß die Mitteilungen unseres Mannes doch nicht ganz so »wertlos« sind, wie Naglers Lexikon es meint. Freilich kann aus der dichten schönrednerischen Umhüllung hie und da nur ein kleiner Kern ausgelöst werden. Die Mitteilungen über die Farbstoffe und Maltechnik sind ohne Zweifel sogar wertvoll, auch wenn man damit zu rechnen hat, daß Beurs wohl hie und da seine eigene Art schildert, statt ganz eigens zu sagen, wie es bedeutendere ältere oder gleichzeitige Maler gemacht haben. Vergleicht man aber Beurs mit anderen Schriften ähnlicher Art, so findet man, daß die anderen

---

*) Zu W. Beurs zu vergl. Houbraken: Groote Schouburgh III, 354. (Beurs ist danach 1656 zu Dordrecht geboren und war 1671 und 1672 A. Houbrakens Mitschüler bei W. Drillenburg in Dordrecht, wo er Landschaften malte. Später verlegte er sich aufs Bildnis. Er zog nach Amsterdam, wo er die Tochter eines Silberschmiedes heiratete; nachher lebte er noch in Grol als Blumenmaler. Houbraken übersieht, daß Beurs auch in Zwolle einige Zeit tätig war.) Siehe auch De Groot: Arnold Houbraken und seine Groote Schouburgh, ferner die Lexika von Nagler, Immerzeel, Kramm, Jul. Meyer, A. v. Wurzbach. Die Vorrede des Beurs zu seinem Büchlein ist ins Deutsche übertragen bei Guhl und Rosenberg: Künstlerbriefe II, 294 ff.

auch gerade das gewöhnlich nicht enthalten, was wir so gerne finden möchten, nämlich eingehende Mitteilungen über die Malweise zahlreicher bestimmter Künstler.

Die Wiedergabe geschieht so genau als möglich nach der Vorlage.

De groote
Waereld
in 't Kleen geschildert
of
schilderagtig tafereel
van 's Weerelds
Schilderyen
Wortelijk vervat in Ses Boeken
verklarende de
Hooftverwen, haare verscheide mengelingen
in Oly en der zelver gebruik.
Omtrent de meeste vertoningen van de zigtbare natuire. Leersaamelijk den liefhebbers en leerlingen der Ed. Schilderkonst mede gedeelt
van
Wilhelmus Beurs, schilder.
t' Amsterdam.
By Johannes en Gillis Janssonius
van Waesberge 1692.

»Aan Mejuffrouwen Sophia Holt, tegenwordig huisvrouw van de Heer Mattheus Noppen, Predikant van Zwolle. Cornelia van Marlen, Aleyda Greven en Anna Cornelia Holt. Zeer geagte en geliefve Leerlingen, mijn vermaak en Kroone.«

Die Widmung ist datiert: »In Swolle gegeven wit mijn Schilderkamer den 26. Aug. 1692.«

Die »Voorreden tot den lezer« enthält allgemeines über Zeichenkunst. Beurs spricht auch von den alten Griechen und Ägyptern, um mitzuteilen, daß er sehr wenig von ihnen weiß. Als Autoren über Malerei nennt er Van Mander und André Félibien »de welke nevens alle, die met roem en oordeel geschreven hebben, de grootste volmaaktheid aan de Schilderkonst van Olyverwen, de Kragtigste en duirzaamste zullen toe eigenen, de welke maar van verte nagewandelt word van crionnen, waterverwen, fresco, borduirsel, tapijtserij en wat 'er meer wezen mag.« Sogar die Emailmalerei müsse hinter der Ölmalerei zurückstehen.

Beurs bedauert hierauf, daß seines Wissens bisher niemand über die Stoffe, Mischung und den Gebrauch der Ölfarben Rechenschaft gegeben habe. Die Vorrede ist datiert: »Uit Swolle den 1sten September 1692.«

Folgt der »Bladwyser«, dann die »Verklaringe van de Schilderprent«, d. i. die Erläuterung des kleinen Titelkupfers.

Das »Eerste Boek« handelt »Van de Hooftverwen«. Die Farben seien Lichtstrahlen. Ihre Natur kennt man noch nicht, obwohl Boyle und Des Cartes ein bedeutendes Wissen von der Art der Dinge gehabt haben. Weiß sind Körperflächen, die sehr viel Licht zurückwerfen, Schwarz solche, die wenig oder gar kein Licht reflektieren. Weiß und Schwarz seien keine Hauptfarben. Als solche werden Gelb, Rot und Blau behandelt. »'T Groen staan we daar om over; omdat men 't uit geel en bleaauw temperen kan.« Grüne Pigmente, »waar onder de beste zijn gedistilleert spaansgroen, ongedestilleert groen, terre verde, bequam in verschieten van landschappen en berggroen: maar dus heeft men ook sonder mengelinge bruin in omber en Keulze aarde . . .«

»Om wit te maken, gebruikt men schulpwit en loodwit, en tot swart bézigt men yvoorswart, persike swart, koolswart en lamp swart.«

»Wat nu de Hooft-verwen betreft, tot geel, neemt men Konings geel, dat bekent zijnde 't Parys-geel buiten gebruik gebragt heeft ten grooten deele, en dan bezigt men ook ligte en bruinen oker, mastikot, rusgeel, als ook ligte en bruine schytgeel, en deze stoffen zijn 't die men weet tegenwordig tot de geele verwe den schilderen dienstig te zijn.«

»Tot Rood nu gebruiken ze vermilioen« [NB. chinesischen Zinnober] »bruin-rood en verscheyde lakken, als Florentyn'sche en Haarlemse, en Kogellak en gedistilleerde meny.«

»De Florentynsche lak werd van cochenille gemaakt, en van des zelfs overschot, daar rooze-rood werd onder gemengt,

de Haarlemse. De Kogellak werd bereid van brasilyhout gekookt, daar Kryt in gesmeten werd, en dan tot Kogelen gemaakt.«

»Tot Blauuw zijn de stoffen van Ultramaryn, smalt, Duitsche en Engelsche as en Indigo dienstig; en dit is 't al, mijns wetens, dat men tegenwoordig, voor zoo veel de stoffen hier kent zijn, tot gebruik van nooden heeft; waaromme daar niet nader van in deze korte openinge te schryven hebben voor dit Hooftdeel; zullende nade van yeder afzonderlyk handelen.

Tweede hooftdeel

Van 't Wit en des zelfs mengselen-Trappen.

't Naaste is nu den konstlievenden lezer tot de mengselen van Wit en Swart in dit Hooftdeel en van de 3 Hooftverwen in 't volgende te onderhouden; waar nawe, van 't gereetschap waar op en waarmede men schildert spreken zullen, om dan werder (wetende wat verwen sierlijkst by den anderen staan) een preuve van wit ende Hooftverwen en haare trappen omtrent eenige voorwerpen, byzonder van Bloemen te nemen, en aldus dit eerste boek te eindigen.

»Wy vangen dan aan 't Wit nader te bezien, dat zuiverste en aangenaamste, 't sinnebeld van onschuld, waarheid, opregtigheid, en overwinninge.«

»Onder de Stoffen van wit te voren genoemt, is het Schulpwit het beste, dat men onder ons nu weet; . . . Dat 's zeker dat deze stoffe zeer goed en dienstig is, wel uitgekipt en bereijd zynde.«

»Daar toe dan kiest men uit de dikste Schulpen, als de beste, die men in zeer schoon en helder water vrijft op een goede Keysteen die niet te hart of te glad wezen kan. en alsze is gewreeven, zet men ze op een stuk van een glas daar op het water uit droogen moet.«

Alsze nu droog genoeg is, vryft men die in de beste papaver oly, die de Noot-oly, Lijnsaat-oly en andre bekenden overtreft; waar na men ze in een rein Schulpie of Kommetje doet, en er schoonwater op zet, om niet te verdroogen; en dus kan men ze goed houden om als 't noodig is, gebruikt te worden.

»'T lotwit werd aldus in zijn deugt beproeft: men breekt een stuk van 't ongemalen af, en werpt het in een sivere-smits smelt Kroes daarmen 't in op 't vyer set en gloende maakt; is 't daar na, kout werdende, geel; soo keurt vry dat ongemalen deel, daar 't afgebroken is, voor goet lootwit, en voor zoo veel te beter, als 't stuk in de smeltkroes geelder is geworden. Indien het swaartagtig weerd, 't is een bewijs, dat' er Krijt mede vermengt is, dat geen goede verwe en kan maken.

'T goede ongemalen Lootwit bereid men op dezelve wyze, als het Schulp-wit; dog 't is gemakelijker om vryven; en alzoo het mede onkostelyker is, daarom is 't meest in gebruik, en wel in min keurige en in grootere schilderyen, zijnde anders in witheid en bestendigheid van verwe beneden het schulpwit zekerlijk te stellen.«

»Volkomen Wit zou men niet konnen aanschouwen, en daarom kan men 't ook niet schilderen, . . .«

Beurs weist nun darauf hin, daß weiße Stoffe viele Lichtstrahlen zurückwerfen. Als Stufen »Trappen« nennt er der Reihe nach »Sneeuw« Schnee. »Witte Lely« weiße Lilie. »Witte rooze« weiße Rose, denen er »in de vierde rang« folgen läßt »Melk, Papier, Linnen, Satynen«.

Schwarz wirft die wenigsten Strahlen zurück.

Derde hooftdeel

Hooftverwen haaren aard, proeve toebereidig gebruik en Trappen.

Konings-geel

»Dit wert gemaakt van de Schoonste geele stukken auripigment, die in Knegies pis gewreven werd, en dan set men ze op een papier of liever glas, en laat ze in de sonne droogen. als ze droog is, doetmen ze in een doosie, en als menze na der hand bezigen wil, zoo tempert men ze in klaare-droogenden oly.«

»Deze nu kan geen verwen verdragen, om mede getempert te worden, als ligte en bruine Schijtgeel, en ze werd door ligten oker swart.«

»'T. Rusgeel by heele stukken gekogt, wert voorts in allen deelen, gelijk het Koningsgeel gehandelt en dat en lijd geen verwe met zig getempert, als lak, vermilioen, ligte en bruine schijtgeel.«

»De ligte en bruinen oker moet niet zandig zyn, en, als men die met de nagel over vrijft, moet ze wel glimmen, t' welk haare Proeve is: zy werd gewreven in Lijnsaatoly niet al te dik, en ze droogt wel.«

»De Mastikot is veel in gebruik by de landschap-schilders. Zy heft geen proeve; dog uit oorzaak van zijne grofheid, moejelijkheid van behandelen, en om dat ze met verloop van tijd swart werd, is 't niet raadsaam die veel te gebruiken, en men kan zig voorzigtiger aan Koningsgeel houden.«

»De beste Geele Schijtgeel is, die hoog-geel is, en dann minst besterft, wanner ze in Privaten, of andre stinckende plaatzen gehangen heeft, zy word voorts bereid gelijk als de ligten oker; als mede de Bruine Schijtgeel, die donker en gloejend moet zijn, en men kan ze, gewreven zijnde, in blasen of schelpen bewaren, en dit zal tot genoegzame onderregtinge van 't geel konnen verstrekken.«

»'T Vermilioen werd ook by heele stukkén gekogt, en gehandelt als het Koningsgeel, en meer is hier nich te zeggen.«

»'T Bruinrood is best, dat van goeden Engelse ligten oker gebrand word in en Zilver Smits Kroes, daar het gloende in werd, en dan er uitgenomen moet zijn om kout te werden.«

»De beste Lak is d'opregte Florentijnsche, van Cochenille gemaakt, die als ze in lijnsaat oly gewreven is, en op een glas gestreken word, haar zelven gloejende rood vertoont. Men kan ze ook beproeven even als de ligte Schijtgeel. Met de andere lakken zoo gaat ook aldus tewerke, en daar zal geen swarigheid zijn.«

»De Gedestilleerde Meny heeft geen byzondere proeve. De fijnste en gloejendste is de alderbeste. Zy is niet zeer goed om mede te schilderen, en daarom ook om dat ze met verloop van tijd swart wort.«

»De kostelijkste blaauwe verwe alhier werd geacht Utramarijn: Maar men behoeft' er daarom zijn trony niet van te laten schilderen. De beste is, die fijn en bruin is. Zy weerd in lijnsaat oly, hoe witter, hoe beter, gestempert.«

»De Smalt moet dezelve deugt en proeve hebben, als de Ultramarijn, gelijk als mede de Duitsche en Engelsche as. Maar men handelt op een byzondere wyze met den Indigo, die men de paarste stukken met witte stippelen uitzoekt en dan vrijft in lijnsaat oly, waar na men ze in een Potje schoonwater doet, daar ze een half uire hebbende in gekookt, onversterfelijk blijft. Als men ze daar na gebruikt, zo moet men ze met klaren droogenden oly temperen.«

»Vierde Hooftdeel

Schildertafereelen en haare bereidinge

. . . »Al dat gene, dat hart effen en gespannen genoeg is; om de penseelen en borstelen te verdragen, is bequam; om den schilderen voor een veld of tafereel te dienen; als muirwerk, metalen, steenen, glas; daar niet de stoppen of te bewaaren valt, en aanstonts een grond met dikke verwen kan opgelegt worden, of Panneel en doek of wat daarmede gemeenschap heft . . .«

»Wat dan de Panneelen betreft, daar toe is alle hout niet goet, en zonder dat we net konnen bepalen wat' er al voor bequaam hout is, en by den ouden, die duirsame Panneelen gehad hebben, in gebruik was, zoo kan men un op 't zekerste, zoo veel bekent schijnt, goed Eyken-hout gebruiken, 't welk, als 't geschieden kan, uit een stuk moet genomen worden tot kleender schilderijen, en voor al moet het zonder Spint zijn.«

»En dat Panneel makt men om de zekerheid, tamelyk dik. Daar en boven overstrijkt men 't 3 a 4 malen van agteren wet

der degen met spijk oly om voor de wormen bevrijt te zijn.«

»Het doek nu moet deugdelijk gesponnen zijn, en vast geweven, en so digt en fijn, als de sterkte Kan toelaten: waar omtrent niet meer te zeggen valt . . .«

Beurs geht nun auf den »schildergrond« über.

»Op 't Panneel legt men eerst een grond met een flaauw lijm verwtje met Krijtwit gemengt; om de nerf van 't hout te dekken, 't welk volbragt zijnde, moet men 't Krijt wederom schoon affschrabben en het Panneel effen en glad maken, sorge nogtans dragende, dat de nerf wel gevult blijve.«

»Hier na vrijft men omber met lootwit heel dik in oly, en men doet dat met een mes voor d' eerste maal op 't Panneel, dan strijkt men 't glad met de hand tot 3 a 4 maalen, na dat man 't glad begeert, en dus is 't bequaam voor een beeldschilder: maar voor een landschapschilder neemt men swart met lootwit gemengt.«

»Wat het doek aangaat, dat spant men op een raam, men planeert het over al met water en bry, om de gaaties van 't lijmen te vullen, die men daar na glad vrijft op een vrijfsteen of plank, dat er geen bry op en blijft sitten. En als dit werk verrigt is, zoo werd het doek op de zelve wijze als 't Panneel gehandelt, om een grond te ontfangen: uitgesondert, dat men geen krytwit gebruikt. Zoo dat nu het opene velt glad en bequaam is, om de werktuigen en haare verwen te verdragen, zoodanig, dat word het stuk niet goed, 't zal den konstenaar zelve geweten worden.«

Vyfde Hooftdeel

»Werktuigen waar mede men de verwen op 't Tafereel brengt«

Beurs unterscheidet: Penséelen, Borstelen en Visschen.

»Men schildert in 't kleen, of groot en rouwer, en men verdrijft de verwen zagt in een. Tot 't eerste zyn de Penseelen, tot het tweede de Borstelen, en tot het laaste de Visschen bequaam.«

»De Penseelen worden bequamelijk, gelijk als by velen in gebruik is, tot vier soorten of trappen gebragt; zommige stellen er vijf: dog hier is weynig aangelegen . . .«

»De grootste soorten gebruikt men om logten en gronden aan te leggen, en de tweede soorte is dienstig om aan te leggen boomen en aardgronden, de derde kan verstrekken, om de zelve en nog wat fijndere voorwerpen op te maken, en de laaste werd gebezigt, om alle netheid en Kurieusheid uit te drukken, die noodig is, om de Kragt van 't leven in edeler dingen en van na by gezien, of van verre gants fijn zig vertoonende te schilderen.«

»'t zijn de beste Penseelen, die kort van hair en puntig zijn, en daaren boven wel gesloten, en die niet en kleven in 't schilderen: maar staat aantemerken, dat de landschap schilderen tot de boomen zig best van de gekloofde dienen konnen.« [Man beachte diese gespaltenen Pinsel!]

» . . . . De gronden, logten, boomen enz. legt men aan met een vlakke penseel; om de beste maniere te verkiezen, en de puntigste penseelen gebruikt men tot klein en zeer net werk, allerhande fijne strepen, en alle snelligheden; als by voorbeeld men trekt daar mede kleene takies, feseltjes, adertjes, draden, hair, touwen van schepen, en wat' er meer van sulken aard is.«

»De Borstelen, als ligt te verstann is, zijn meest gebruikelijk in groote werken; die zagst zijn van hair, rekent die vry voor de alderbeste; en ge kont' er de logten en gronden in groote landschappen mede aansmeeren, naar vereisch derzelve wat grooter of kleender van soorte gebruikende, gelijk dit zig mede van selfs wel leeren zal.«

»Wat nu voor 't laatste de Visschen aangaat, men mag de zagste buiten twijfel wel voor de beste houden, en zy worden gebruikt, om de verwen, als ze tegen elkanderen behoorlijk geschikt zijn, te verdryven, zagt en donzig in elkanderen te mengen, op dat het leven op 't zoetste en natuurlijkste werde

nagebotst. Dog 't gebruik en 't volgende nader onderwijs zal hier meer ligt toebrengen, en daar is schriftelijke onderrigtinge genoeg.«

»Dus ziet men, wat weynige werktuigen deze Ed. Konst heeft . . . .«

»sesde hooftdeel

Verwen die wel en qualijk t' zamengeschikt werden.«

Beispiele, daß in der Politik, in der Küche, in der Musik etc. das Zusammenmischen von Bedeutung sei.

»De volgende dan staan sierlijk nevens elkanderen, te weten Rood en wit. Wit en geel. Geel en groen. Groen en rooze rood. Roose rod en ligt geel. Willen mede wel zamengaan als minsame gesellen muscuskoleur, en staalgraauw en dan muscuskoleur en ligt paars, van gelijken zullen blaauw wit en groen wel 't zamen voegen, als mede rood, geel en groen, en dan donker rood, rooze koleur en liegt geel.«

Nicht zusammenzustellen seien: »groen en paars, blaauw en paars, blaauw en orangie, blaauw en donker rood, swart en rood, gouts bloem en donker graauw. Misgaders blaauw, paars en groen. Blaauw, geel en groen, swart rood en groen. En dit zijn de byzonderste, die hard en onaangenaam voorkomen, en die alzoo weynig zamen schikken, als of men de schoonste vrouwen sieraden aan een wanschapene turftonster, en morillons, rijglijven, en duffelze rokken wou passen aan een Griekze Venus.«

»zevende hofdeel

't schilderen van de Trappen van wit in sneeuw, bloem en stoffen.«

Hinweis wieder auf die Reflexion »weersteuting« der Lichtstrahlen, über die Huigens nach Des Cartes gehandelt hat.

Beurs nennt dann die Mischungen für Schnee (wit, ligten oker en Koolswart) im Licht, im Schatten, weiße Lilie und Seide, weiße Rose, Milch, Linnen, geweißte Mauer . . . .

»agtste Hooftdeel« Über Gelb.

»negende Hooftdeel« Über Roth.

Als Beispiele und Trappen meist Blumen und Stoffe.

»het thiende en laatste Hooftdeel« Blau.

». . . . Dit kan men kragtigst en zuiverst in Blaauw Satijn vinden en daar na voorts in Bloemen zoeken. (Dieses Kapitel ist nebstbei bemerkt eine Fundgrube für holländische Blumennamen.) Weitere Stufen seien »Convolvulen«, »Flos Principis«, »Iuffertjes in 't Groen«, »blaauwe Bernagie« en »blaauwen Irias« of »spinnekopjes«*).

Häufig kommt vor: Untertuschung mit Indigoblau und Weiß und Übergehen mit Ultramarin und Weiß und ein wenig Lack.

»Tweede boek

I. Hooftdeel.

Van de meninge der hooftverwen en toepassinge in 't gemeen en in 't byzonder op de Logt en haare speelinge in Landschap en Wateren.«

Mischungen ». . . . mit Swart en Wit, Graaw, ... mit Wit en geel, bleek geel, mit Swart en geel vuil donker groen, mit Wit, en Rood, en Vermilioen bleek rood, mit Lak en wit Roosekoleur, mit Swart en Vermilioen donker vuyl rood, mit Swart en Lak donker vuil paars, mit Wit en Blaauw ligt blaauw, mit Swart en Blaauw donker vuil blaauw, mit Geel en rood orangie, en van Rood en Blaauw komt paarsagtig vuil rood, te zamen in verscheide Koleuren.«

»Als men nu drie stoffen mengelt, komen der de volgende tien Verwen uit, te weeten uit Wit, Swart en Geel ligt vuil groen, uit Wit, Swart en Rood een vuil rood paarsagtig koleur.

Wit, Swart en Blaauw maaken vuil bleek blaauw, van Swart, Geel en Rood komt vuil orangie te voorschyn, en van

*) Wie mir D. C. Endt in Wageningen freundlichst schreibt, ist das die Nigella damascena, die in Süddeutschland Gretl in der Staudn heißt. Blaue Bernagie ist Borrago officinalis. Die blauen Irias sind offenbar Iris germanica. Was Flos principis ist, lasse ich offen. Convolvulen sind ohne Zweifel Windlinge.

Wit, Geel en Rood bleek orangie, Swart, Rood en Blaauw baaren te zāmen een blaauw agtig muscuskoleur, en Wit, Rood en Blaauw doen en vuil bleek paars zien.

Swart, Geel en Blaauw geven donker vuil groen, en Wit, Geel en Blaauw bleek groen ten laatsten komt 'er een ros vuyl groen mit Geel, Rood en Blaauw te voorschijn.«

»Door nu vier stoffen te mengelen, heeft men de drie volgende Koleuren, als een ros staal graauw uit Wit, Swart, Geel en Rood, en vuile zooste van vuil bleek groen uit Swart, Geel, rood en Blaauw, en dan een ros steengraauw, uit Wit, Swart, Rood en Blaauw.«

»Maar eindelijk; wanner men alle rijf de stoffen mengelt, zal 'er uit voorkomen een bleek rosagtig vuilgroen ....«

II. Hooftdeel

wat men eerst in een Stuck en in wat ordre men alles aanlegt.«

Beurs weist auf die Verschiedenheit der Darstellungen und legt seine Manier klar.

Die Figuren »beelden« seien zuerst anzulegen, sei es in einer Stube, einer Landschaft »of andere vergaderplaats van Menschen«.

»In een Kammer maakt men niet onvoegelijk, 't agterste, dat verst afwijkt, op het laatste: dog in een Landschap na de beelden (als 'er in koomen door de geschiedenis of om vermaak) de logt, bergen en gronden van agteren na de voorgrond toe, en als zult is gedaan, verçiert men ieder grond met zijne boomen, kosteelen, huisen tuinen enz. elk voorwerp en grond volgens die kragt of flaauwheid, die de nabyheid of verheid na evenredenheid volgens de doorzigtkunde gebied.«

»Een Bloenschilder mag wel eerst zijne bloemen en bladeren schilderen, die in 't sonneligt dan die in de schaaduwe koomen; daarna de pot of flessche aanlegen; om tot de tafel en gronden over te gaan ....« Sind die Blumen oder Früchte in einem Hof oder einer Landschaft dargestellt, so male man sie zuerst fertig »na de kragt van 't leven«, um dann erst den Hintergrund auszuführen, damit die Hauptsache betont bleibe.

»In Zeestukken legt men eerst de logt en 't water an, daar na schildert men de rompen van de scheepen, van de voorste eerst beginnende, en toe de verste en flaauwste voortgaande ....«

Beurs läßt übrigens jedem seine Freiheit.

III. Hooftdeel.

Über das Malen der Luft.

»Van een heldere Logt zonder wolken, en hoe landschap en wateren daar uit gebooren en gekoloreert werden.« Beurs geht also von vornherein auf Farbenstimmung aus.

Blauer Himmel aus »smalt of ultramarijn wit en een weynig lak«. Nach unten gegen den Horizont zu mischt man etwas »ligten oker« bei. Oben mehr Blau und weiß, unten etwas mehr Lack und Ocker.

»de verste verschieten en gebergten dan, moeten zig van de onderste Logt even redden, en daarom gekoloreert werden met de verwen van het tweede deel des logts, dat is, met smalt, lak en wit.«

»'t Tweede van 't Landschap begeert onder de mengeling van 't derde deel des Logts een weinig terre verde; om de nabyheid al zagtkens na zijne evenredenheid te verkrijgen ...« Weiter nach vorne kommt zu terre verde noch een weinig swart en lak ...

»De sesde of naaste grond zal konnen vergenoegt weezen; als men ze met wit, smalt en schijtgeel schildert, als maar de kruiden van die grond de verwe van de boomen deelagtigt zijn; en men kan voor smalt indigo gebruiken om haare smeerigheid.«

Ganz allgemeine kurze Bemerkung über Spiegelung auf Wasserflächen.

IV. hooftdeel

Van een wolkagtige en betrokkene logt met opzigt ook op landschap en zee.

» ... De wolken dan in een eerst helder aangelegte logt stoffeert men nevens 't blaauw

op 't hoogste met smalt, lak en swart en wit, en een weinig bruin, als het blaauw is, en men hoogt ze op met de koleur die naast by den gezigteinder is.«

V. hooftdeel

De logt na de tijden des jaars en dags en haare speelinge in Landschap en Wateren.«

VI. hooftdeel

»Van de schoone Morgen en Avondstonden aan de Logt en en Landschap en Wateren overgebragt.«

VII. hooftdeel

Logt des Nagts dn in Maanligt met haare werkingen in Landschap en Zee.« (Über Nachtlandschaften.)

»De maane nu schildert men met wit en ligten oker; of met wit en koningsgeel: seldsame verschijnselen om de maan overstaande, zoo weet, dat het blaauw rondom de maane moet na dat het 'er nader by is, of verder af is, tot het verdwijnt, met de verwe van de maane min en meer gemengelt worden.«

»het agtste en laatste hooftdeel

Van de Logt in onweder en mengelinge in Landschap en Wateren.«

»Darde Boek

»handelende van Wateren, Visschen, kruipend Gedierte en van Vogelen en kleen Gedierte.«

1. Hooftdeel

Van de Wateren

»Het water heeft zeekere overeenkomste met de logt.« [Das ist in mancher Beziehung richtig. Ebenso ruhiges wie bewegtes Wasser wirft in einfach regelmäßiger oder verwickelter Spiegelung die Färbung zurück, die wir auch in der Luft sehen. Daher eine Landschaft durch Wasser in den vorderen Gründen an Stimmung sehr gewinnt. Realistisch gemalte Seestücke können gar nicht stimmungslos sein, falls sie überhaupt künstlerische Bedeutung haben. Bei Beurs findet man übrigens nach der ungefähren Angabe von der gewissen Übereinstimmung des Wassers und der Luft keine besonderen Bemerkungen über Spiegelung. Die feineren Beobachtungen scheinen ihm gefehlt zu haben.]

2. Hooftdeel

»Van de Visschen in 't gemeen en de Zeekrabben, Kreeft en Cabeljauw.«

Beurs nennt zunächst viele Wassertiere, meist Fische, und behandelt des besonderen Zeekrabbe, de Kreeft, Gekochte Krebse »schildert men (gelijk ook de gekookte Krabben) op de rugge met lak vermilioen en wit, en diept ze met lak, en glantze met wit.«

3. Hooftdeel

»Van eenige andere by ons bekende Visschen.« »rochche« »karper« »Baars« »Bot«*) »Schollen« »Salm« »Snoek« »Pekelharing.«

4. Hooftdeel

»Kruipend Gedierte, en van diergelijken aard.«

»slekken, wormen, slangen, adders, en ook hagedissen, scorpioenen, padden, kikvorschen.«

5. Hooftdeel.

»Van Vogelen en met namen den Arend, Papagay, Kalkhoen en Ysvogel.«

»te spreken van arenden, havikken, gieren, wouwen, valken, koekoeken, papegayen, kaketoes, raven, krayen, exters, uylen, vleermuisen, en voorts struisvogels, paauwen, kalkhoenen, phasanten, korhoenders, swaanen, ganzen, enden, patrijzen, wagtels, huishanen, hoenders . . .«

6. Hooftdeel »Van de Paauw.« 7. Hooftdeel. »Vliegen, Spinnen, Kapelletjes, Torren.« 8. en laatste Hooftdeel. »Van de Schoenlappers, Byen, Vliegen, Torren en 't Vliegend Hart.«

---

*) Wie mir Dr. Vogelsang freundlichst mitteilte, ist Bot ein kleiner schollenähnlicher Fisch. Die übrigen Namen sind nahezu mit den deutschen gleichklingend. Snoek ist der Hecht.

Vierde Boek

handelende met het volgende Boek van veelerhande en het swaarde.

Stilleven

1. Hooftdeel. »Van Hair, Boomstammen, hout en metzelwerk.« 2. Hooftdeel »Van de Metallen.« Besonders wird behandelt »goud, geelkoper, silver, staal, yzer, loot en tin«. 3. Hooftdeel »Van glas, glazevaten zonder en met Vogten daar in«. 4. Hooftdeel »Van Peerlen en kostelijke Gesteenten.« 5. Hooftd. »Van Ligt en Brand des Nagts.« »... Alle schaduwen zijn hier sterk en kantig; en om in 't gemeen wat te zeggen van toortzen, fakkelen en lampen; zoo weet, dat ze byna op eene wijze te behandelen zijn ...« Spricht auch noch von »Keersen« und »aangestecken hout.«

»De toortzen en fakkels legt men de vlammen aan alleen met rusgeel en hoogt ze met Koningsgeel, en derzelver punt vereischt 'er wat vermilioen onder, en 't vier of scherpigheid, die in de rook zagt versmelt, wilt een weinig lak onder het rusgeel en vermilioen hebben.«

»On dat nu de vlamme en wel aan de kanten en boven inzonderheid scherpagtig en hoog oploopende, min of meer doorschijnende is, daarom moet men aanmerken, wat lichchaamen daar agter zijn; om is 't noodig, daar van iets aan dat gedeelte der vlamme mede te deelen.«

»'t Lampligt komt met het voorgaande overeen, uitgenoomen dat de punt boven zoo rood niet en is; en men moet in 't schilderen van des zelfs damp wat ligten oker mengen.«

»'t Keersligt is zomtijds onder aan de vlamme zeer schoon blaauw*) gelijk wel mede die van 't vier in groote koude, 't midden nu der vlamme schildert men als dat van de toortzen; de punt van de vlamme moet nog minder vermilioen hebben, als der toortzen en fakkelen.« Weiterhin bespricht Beurs die bläuliche Weingeistflamme »van brandewijn gemakt.« »De Turf, alsze sulpherig en brakagtig is, helt na de voorloop van brandewijn.« Einige wenige Bemerkungen über die Reflexlichter »weersteutingen«.

*) So auch dargestellt besonders bei Arnold Boonen. Man betrachte auch Bilder von Dou.

Vyfde boek

verklaarende het Stilleven van Boom — Herfsten — en Aard-vrugten.«

1. hooftdeel »Van de Druiven«. Beurs spricht von weißen, blauen und roten spanischen Trauben. »De witte druiven worden aangelegt op den dag met engelse as, schijtgeel en wit: maar in de schaduwe moeten as, schijtgeel en swart het werk doen ....«

2. hooftdeel »Van Persiken, Abrikozen en Pruimen.« Von Pfirsichen unterscheidet Beurs »de montagnese« und die »Swolse«

3. hooftdeel »Van Karsen, Aalbesien, Aardbesien, Moerbesien en Kruisbesien«, also von Kirschen und allerlei Beeren.

4. hooftdeel »Van Appelen, Peeren, Meloenen en Pompoenen«.

5. hooftdeel. »Van eenige Aard- en Peulvrugten voor de Keuken.« handelt »van Koolen, sellery, endivy, peulvrugten, asperges en van de gesonde Knollen.«

6. en laatste hooftdeel »Van eenige uitlandse vrugten, daar men een schildery mede kan verçieren.«

»De scheepsvaart is onverganklijk in onze dagen boven die der ouden gesteigert, en z' is in ons land zoo volmaakt, dat ze voor geen landen immers behoeft te wijken: daar door wert aan ons vaderland alles gelevert, 't geene de zeen en stroomen konnen herwaarts vaaren: ....«

spricht dann von den importierten Früchten als »granaat appelen, orangien, cytroenen enz«. Diese werden ausführlich behandelt. Dann noch erwähnt: »Kastanjen, olyven, Kappers«.

»Het sesde en laatste boek«

handelende van de verwen der viervoetige dieren en haar vleesch; mitsgaders van den Mensch.«

1. hooftdeel Vierfüßige Tiere.

In der Einleitung: Wichtigkeit von Tierfiguren für die Malerei. Die Sprichwörter spielen oft auf Tiere an. Zitiert eine »menschkunde« von W. Goerée. Unter den Autoren, die von Tieren geschrieben haben, nennt er Aldrovandus, Gessnerus, Jonston, Bochartus.

2. hooftdeel »Van Leeuwen en Paarden«.

3. hooftdeel »Van Olyphanten, Beeren en Tygers«.

4. hooftdeel »Van verscheide Tammer Dieren, meest byons bekent«. Beurs nennt als zahme Tiere:

Stier, Böcke und Gaisen, Kameele, die er für grau hält, Esel, Hirsche, Affen, Hunde, Katzen, Ratten, Mäuse, Hasen.

5. hooftdeel: »Van Schildpadden en Steekelverkens«.

6. hooftdeel »Van Geslagt, Vlees, Rauw en Gekookt, Ongezouten en Gezouten« Geschlachtetes Fleisch.

»'t geslagt osse vlees wert gekoloreert met lak, vermilioen en wit, dat 'er minder onder moet zijn, zoo 't bloedig is, gelijk het gebeuren kan, dat zommige deelen geen wit begeeren. Het vet schildert men met ligten oker, wit, swart en een weinig vermilioen of lak: de schaaduwe en reflexie, moeten dag van vlees en vet volgen.« Noch werden besprochen Schaapenvlees und Kalfsvlees, Gekochtes Fleisch, Schinken, Räucherfleisch.

7. hooftdeel. »Van 't Kolorijt vaan een Leevendig Mensche.«

Nach einer matten, nicht gerade gedankenreichen Einleitung gibt Beurs eine Reihe von Mischungen, die in der sehr mannigfachen menschlichen Karnation vorkommen:

»1. Ligten oker en wit, 2. ligten oker vermilioen en wit, 3. Ligten oker vermilioen lak en wit, 4. Vermilioen en wit, 5. Lak en wit, 6. Koolswart en wit, 7. Koolswart lak en wit, 8. Omber en lak, 9. Omber beenswart en lak, 10. Terreverde en wit, 11. Terreverde swart en wit, en lak, 12. lak en swart, en ten laasten of, 13. ligte schijtgeel, lak en bruinrood.«

8. Hooftdeel »Van 't Kolorijt van een Dood Mensche«. Je nach der Todesart sehen die Leichen verschieden aus. Beurs gibt folgende Mischungen: »1. Keulse aarde, ligten oker en wit, 2. Keulse aarde, 3. Keulse aarde, lak en wit, 4. Bruin rood, keulse aarde en wit, 5. Omber en wit, 6. Omber, lak en wit, 7. Bruin oker, lak en wit, 8. Omber en swart, 9. Omber en wit, 10. Omber swart en wit, 11. Swart en wit, 12. Swart en lak.« »Waar uit allerley slag van doode menschen kan geschildert worden, na ligt en donker, en vereisch van het voorwerp, dat hy voor zig heeft, of kragtig aan zijn in beeldinge indrukt.«

Die Autobiographie des Malers Martin Meytens.

1797 erschien zu Leipzig »in der Weidmannischen Buchhandlung« ein inhaltsreiches Bändchen, in dem mehr als eine brauchbare, ja wichtige Stelle zur Malergeschichte des XVIII. Jahrhunderts zu finden ist. Es heißt »Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn«, herausgegeben von Torkel Baden, Professor in Kiel, korrespondierendem Mitglied der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Ehrenmitglied der Malerakademie zu Kopenhagen und der Akademie der Volsker zu Velletri. Das selten gewordene Buch, das auch nur mehr selten aufgeschlagen und benützt wird, enthält eine Lebensbeschreibung des jüngeren, berühmteren Malers Martin Meytens, die er selbst 1755 verfaßt hat. Die vollständige Wiedergabe dieser Quelle wird gewiß allen denen willkommen sein, die je Gelegenheit hatten, gute Werke des Meytens zu sehen. Auch hoffe ich, daß manche bisher unbeachtet gebliebene Angabe der Autobiographie des Meytens zum Wiederauffinden verschollener Bilder des Meisters Anlaß geben wird. Meytens war ein überaus fruchtbarer Künstler. Er dürfte nach allem, was man weiß, viele hunderte, vermutlich einige tausend Bildnisse und Zeichnungen geschaffen haben. Freilich waren viele Porträte darunter, an

denen er selbst wohl nicht viel mehr als das Antlitz gemalt haben dürfte. Manche werden sich für die Stelle vom Privilegium der Farbenbereitung interessieren. Auch in psychologischer Beziehung ist die Autobiographie beachtenswert. Man wird gut tun, sie objektiv zu betrachten und jeden Unwillen über das Selbstlob des Malers zu unterdrücken. Der Mann hat sich jedenfalls überschätzt. Die Nachwelt drückt sich im Lob über ihn viel gemäßigter aus als er selbst, der — es wirkt nach einem dicken Qualm von Selbstberäucherung geradewegs komisch — schließlich auch noch seine enorme Bescheidenheit herausstreicht. Doch bleibt er ohne Widerrede ein bedeutender Künstler von unverkennbarer Begabung, von wohlgeschultem Können, ein wirklicher Meister, und es will mir scheinen, daß eine zusammenfassende Arbeit über Meytens und seine Schüler keine vergeudete Bemühung wäre. Eine solche Arbeit vorzubereiten mag der neuerliche Abdruck der Autobiographie dienlich sein.*)

Neben der Autobiographie finden sich in der Veröffentlichung von Torkel Baden auch noch einige andere Stellen, die auf Meytens Bezug nehmen, so S. 8, 25 und 106. Darunter ist eine Fußnote nicht zu übersehen, die von Desmarées handelt und von diesem Maler mitteilt: »Er ist Geschwister-Kind mit Meytens und hat bey dessen Vater in Stockholm gelernt.«

Die Wiedergabe der Quelle geschieht genau nach der Vorlage. Die altertümliche Schreibweise, sogar augenscheinliche sprachliche Fehler und falsch angewendete Interpunktionen werden beibehalten, da es nicht in allen Fällen klar ist, ob die Fehler aus der Handschrift des Meytens stammen (diese ist offenbar verloren) oder durch den Setzer oder unaufmerksam korrigierenden Herausgeber verschuldet sind. Die vollkommen selbstverständlichen Kürzungen wie & = et, Mr. = Monsieur und Impl. = imperiale sind aufgelöst. (Frimmel.)

*) Die Quellen für eine umfassende Biographie sind ganz bösartig zerstreut. Manches über Meytens, seine Gemäldesammlung in Wien, seine Schüler findet sich in meiner »Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen«. Einige Quellen angedeutet in den Nachträgen zu Füßlis großem Künstlerlexikon. Zu beachten der Katalog der Kaiserin Maria Theresiaausstellung in Wien, 1888 und Vesme: La Quadreria del Prinzipe Eugenio... S. 16 ff. und 63. — Kabdebo: Kunstchronik II, 61. Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins, Januar 1890. Nicht zu übersehen die Literatur, die mit der Bruckenthalschen Galerie zusammenhängt. Diese Bilderei besitzt zahlreiche Werke des Meytens, u. a. auch (so scheint es) dasselbe Estherbild, das in der Selbstbiographie erwähnt ist, ferner eine Kopie nach Correggio (Nr. 11). In Hermannstadt befindet sich auch eine Büste des Meytens. Siehe auch G. Goethes Katalog der Stockholmer Galerie.

La vie de Monsieur de Meytens a Vienne communiquée par lui-même.

Fait à Vienne, le 1 juillet 1755.

Monsieur Martin de Meytens est issu d'une très-bonne famille de Flandres, où elle possoidoit des fiefs considerables, qu'elle fut obligée d'abandonner et de se retirer en Hollande à cause des troubles excités aux pais-bas par le Duc d'Albe.

Il naquit à Stockholm le 24 Juin 1695. Son Pere Martin de Meytens étoit né à la Haye. Il avoit épousé Jeanne de Bruyn, née à Gorcum en Hollande d'une fort bonne maison. Il fut lui-même si expert dans la peinture qu'il fit un Etablissement solide et avantageux à la cour de Suede. L'Estime que les plus grandes familles y avoient pour lui, ne contribua pas peu à cette education brillante qu'il donna à son fils. Celui ci avoit un naturel si heureux et une agilité si surprenante qu'il servoit d'Emule aux jeunes Seigneurs avec qui il aprit tous les exercices qui decorent un gentilhomme.

Son Pere commença à lui inspirer du goût pour son art dès sa septieme année. Il en avoit à peine onze qu'un chacun vouloit avoir de ses ouvrages et qu'il fournissoit abondamment, par son travail à tous ses amusements, qui étoient plus solides que ceux que les gens de cet âge recherchent ordinairement.

Dès qu'il eut atteint sa dix-septieme année, ni les instances du Pere, ni les larmes de la Mere ne purent le retenir en Suede. Il en avoit deja assez pour juger que le seul moyen d'exceller étoit de voyager.

Il s'arrêta peu aupres de ses parens en Hollande, et passa en Angleterre en 1714, comme volontaire sur un vaisseau de guerre de l'Escorte du Roi George I.

Il y fit de si rapides progrès, sur tout en émail, pour lequel il prit alors un goût extraordinaire, que ses ouvrages le mirent en état de vivre avec distinction, sans qu'il ait jamais, depuis lors, fait le moindre usage des credits que son pere lui avoit fournis. Et dans un âge si tendre, et si dangereux, il seut éviter tous les dereglements qui ruinent tant de jeunes gens à Londres.

Il s'y renforça beaucoup par la quantité des ouvrages de van Dyk et autres Peintres fameux qu'il y vit et qu'il étudia avec beaucoup d'attention. L'on peut même dire, sans flatterie, qu'il surpasse bientôt ses contemporains, sur tout en Email.

De manière qu'étant allé à Paris en 1717, il y fut distingué par toute la Noblesse, particulierement par le Duc d'Orleans, alors Régent. Il eut l'honneur de travailler dans le Cabinet de ce Prince, et de lui donner bien des informations sur la maniere de traiter les Emaux. Il en fut extrêmement caressé. Il fit le portrait du Roi, et ceux du Regent et des principaux Seigneurs et Dames. Le Czar qui étoit alors à Paris lui fit aussi l'honneur d'être assis, et emporta quarante Portraits da sa façon en Email, après avoir fait inutilement bien des tentatives pour l'engager à son service. Car Mr. de Meytens, qui, malgré tout l'encens, et tous les encouragemens, qu'il trouvoit à Paris, bruloit du desir d'aller s'exercer en Italie, quita enfin la france pour s'y rendre.

Mais sa renommée l'ayant devancé à Dresde, le feu Roi de Pologne, Auguste l'arreta à son passage, et le fit beaucoup travailler, aussi bien que la permiere Noblesse. Cependant tous les avantages et tous les amusemens d'une Cour dès lors si brillante ne l'empecherent pas de poursuivre son chemin vers les Alpes.

Comme Vienne étoit sur sa route, il crut devoir s'y mettre aux piés de l'Empereur Charle VI. Il y arriva en 1721, et eut bientôt l'honneur de faire les portraits de l'Empereur et de l'Imperatrice qui de même que la premiere Noblesse, lui donnerent tant d'occupation, qu'il fut obliger de rester alors à Vienne deux années et demi. L'Empereur vouloit même qu'il s'engagent dès lors à son service. Mais Mr. de Meytens ne se croïant pas encore assez fort, supplia Sa Majesté Imperiale et Catholique d'agréer qu'il allât travailler quelques années en Italie, pour s'y rendre plus digne de cette grace, ce qu'elle voulut bien lui accorder.

Il alla donc à Venise l'année 1723 et eut le bonheur d'y être admiré et recherché pour ses ouvrages. Mais il s'appliqua principalement, pendant les quattre mois qu'il y resta alors à étudier et à dessiner d'après tous les grands Tableaux des plus fameux Peintres, soit dans les Eglises, soit dans les Hôtels des Nobles, comme aussi d'après nature à l'Academie, préferant toujours le but principal de son voyage à tous les amusemens ou les spectacles publics. Et comme il commença à s'appercevoir que la Peinture en grand étoit plus propre à le rendre célebre, il s'y ȧppliqua preferablement à l'Email et à la Mignature pendant tout son voyage d'Italie.

Il arriva à Rome l'année 1724. Il y étoit dejà fort connu de reputation, et il y reçut du S. Pere aussi bien que des Cardinaux de toute la Noblesse, les marques de distinction et de bienveillance qu'il pouvoit desirer. Les belles manieres ne contribuerent pas moins que la Science à le faire rechercher, soit pour les Assemblées soit pour les divertissemens. De sorte que fort souvent il étoit obligé de se derober, et de se deguiser pour travailler dans les Eglises et dans le Palais, par tout où il savoit qu'il y avoit quelque bon tableau ou statue, sans s'embarasser ni du froid ni du chaud, dès qu'il s'agissoit d'aquerir de la Science. Il fit pen-

dant son sejour à Rome un voyage de quelques semaines à Naples, plustôt pour y considerer tout ce qu'il y avait de beau et de grand, que pour y chercher de l'interêt. De retour à Rome, il continua ses études de son travail avec une assiduité inconcevable. Enfin au tout de deux années et demi, il en partit fort satisfait, tant des progrès qu'il y avoit faits que des sommes qu'il en emportoit pour ses ouvrages, les quels lui furent souvent payés au delà de ce qu'il demandoit. La grande Princesse de Toscane, qui étoit alors à Rome. le gracieusa infiniment et lui ordonna un Ouvrage qu'elle lui fit promettre de lui apporter lui-même en Toscane.

C'est pourquoi de Rome il alla à Florence, où il reçut l'accueil le plus gracieux du Grand-Duc et de toute sa Cour. Il travailla beaucoup dans la fameuse Galerie, où il fut prié de laisser son Portrait peint par lui-même. Il dessina tout ce qu'il trouva digne de l'être, pendant le neuf mois qu'il resta à Florence, où il eprouva tous les bons offices que la Grande Princesse lui avoit rendus.

Delà il alla à Bologne et ensuite à Modene. Il s'exerça beaucoup dans ces deux villes, mais principalement dans la superbe Galerie qu'il y avoit alors à Modene.

A Milan le C. de Daun, alors Gouverneur General le distingua particulièrement. Il y fit son portrait, de même que ceux de presque toute la premiere Noblesse, qui le traita avec tant de bontè et d'affabilité, qu'après y avoir travaillé et étudié avec toute la satisfaction possible, il en partit avec regret.

Il se rendit à Turin où le feu Roi Victor Amadée lui accorda des distinctions peu ordinaires, voulant entre autres qu'il fut logé à la cour pendant qu'elle étoit en Campagne. Il eut l'honneur de peindre plusieurs fois la Majesté et toute la Famille Royale. Les Ministres et la Noblesse lui donnerent toutes les marques possibles d'une veritable affection. Le roi l'auroit volontiers gardé et le fit sonder là-dessus: Mais quelque bien qu'eut Mr. de Meytens d'être content, la resolution qu'il avoit prise de se devouer au service de l'Auguste Maison d'Autriche, fit qu'il partit pour s'en retourner à la Cour Imperiale. Il passa à Geneve où il vit et examina tout ce qu'il y a de grand et de beau. En étant parti très satisfait, il s'arrêta de nouveau quelque tems a Venise et arriva enfin à Vienne après une absence de huit à neuf années.

Comme il s'étoit perfectionné à tous égards, mais principalement dans les grands ouvrages leurs Majestées Impériales voulurent qu'il fit d'abord leurs Portraits avec ceux des trois Archiduchesses dans un seul tableau, qui fut admiré de tout le monde. L'Epereur en fut si satisfait qu'il lui fit alors expedier le Decret de Peintre de la Chambre. Quoiqu'excepté la Cour il n'allât travailler chez personne, toute la noblesse voulut être peinte par lui les un grand, les autres en émail, ou en Mignature car il excelloit également dans ces trois genres.

Il étoit constamment si surchargé d'ouvrage qu'il lui fut bien difficile de trouver le tems d'aller faire un voyage en Suede, on son Pere et sa Mere, qui étoient frot âgés souhaitoient beaucoup de revoir un seul fils dont ils entendoient dire tant de bien. Comme il a toujours eu pour eux tout l'amour, et le respect filial imaginables, il ne pût resister à l'envie de les embrasser encore une fois et de recevoir leur Benediction. L'Empereur eut la clemence de se preter à un desir si juste, et si louable, et lui permit de s'absenter pour cinq mois.

Il partit l'année 1730 et eut la consolation de trouver ses parens en fort bon état. Le Roi et la Reine de Suede voulurent d'abord qu'il fit leur Portraits. Toute la cour fut egalement charmeé de sa capacité et de ses manieres si prevenants. Le Roi lui fit plusieurs fois l'honneur de venir chez lui pour le voir travailler et s'y assit même pour son Portrait. Sa Majesté toute la cour et les Parens de Mr. de Meytens firent respectivement tout ce qui étoit humainement possible pour l'engager à s'établir à Stockholm: charges,

pensione, mariage avantageux, rien ne fut capable de le detourner du service de l'Empereur. Voyant qu'il étoit impossible de le retenir tout à fait, le Roi fit du moins en sorte que l'Empereur prolonger son congé d'absence presques à 16. mois. Enfin, après avoir joui dans sa patrie de tous les Honneurs et agremens qu'il pouvoit souhaiter, lorsque'il prit congé du Roi son souverain, Sa Majesté lui fit présent d'une belle chaine d'or avec sa Médaille et la Reine y ajouta de sa part une autre Medaillex, d'or avec les plus grandes marques de bonté.

Il revint à Vienne l'année 1731, oû il a continué depuis à jouir des bonnes graces de la Cour Imperiale et à se distinguer de plus en plus, jusque — là qu'il a eu plus d'une fois l'honneur de recevoir chez lui l'Empereur regnaut François I. et L'Imperatrice — Reine Marie Therese. Leurs Majestéts Impériales lui ont même fait la grace, inoui jusque à present d'envoyer chez lui leur Auguste famille qui s'y sont assis pour deux grands Tableaux, dans lesquels Mr. de Meytens s'est, pour ainsi dire, surpassé lui-même; et ces pieces feront à toujours l'admiration de tous le connoisseurs, en immortalisent sa gloire et sa renommée. Personne avant lui n'ayant jamais rien fait d'aussi parfait dans ce genre.

Sa réputation est si grande par toute l'Europe qu'il n'y a presque pas de cour qui n'avait voulu avoir de ses ouvrages. Ses Tableaux en grand, surtout depuis son retour d'Italie sont d'une grande beauté. Il a suivi tous les anciens, en y mélant le gracieux des Modernes. Sa composition est bien ordonnée et rangée. Ses attitudes sont fort élegantes. Ses draperies sont grands et nobles. Ses coloris sont très vifs quoique bien d'accord. Melant le grand fort des Italiens au gracieux des françois et à tout ce qu'il a trouvé de bon dans d'autres Païs.

Il a fait plusieurs grands tableaux fort remarquables; entre autres:

Un composé de 14 Portraits de la Famille Imperiale, les Figures entiers, un peu plus que de grandeur naturelle.

Un de 13 Portraits de la même famille, dont chaque figure entiere n'a que deux pieds de haut.

Un representant une histoire d'Ovide, dont les personnages sont neuf Archiducs et Archiduchesses.

Outre plusieurs autres Tableaux de 2. 3 à 4 figures de la famille Imperiale.

Un Tableau qui contient toute la famille des Princes de Lichtenstein, consistant en 15 figures, chacune plus que de grandeur naturelle.

Un de la famille du Comte de Palfi, contenant six figures.

Un autre de celle du Comte de Kuffstein de cinq figures.

Il seroit trop long de specifier tous les ouvrages admirables qu'ils a faits dans ce genre: comme, par exemple, plusieurs Famiglia Santa, mais particulierement un Tableau representant le Roi Ahasverus rassurant la Reine Ester prête à s'évanouir, lorsqu'elle vient lui demander la grace de son peuple, dont les six figures entieres n'ont que deux pieds de haut; cette piece est extremement admirée et est destinée pour l'Angleterre ou il y a deja beaucoup de ses ouvrages.

Il n'a mis son nom sur les Tableaux ou Portraits que fort rarement lorsqu'on l'a absolument exigé.

Ce n'est pas seulement dans tous les genres de Peinture qu'il s'est distingué. Sa passion pour l'Email lui a en même tems inspiré un goût extraordinaire pour la Composition des couleurs. Il a trouvé le moien de les pousser à une grande perfection, sur tout le zinobre et le vert de gris, et il a de Sa Majesté l'Imperatrice-Reine un privilege exclusif pour les fabriquer.

Quoiqu'il n'ait pas frequenté d'Universités dans sa jeunesse, il a fait des progrès considerables dans la Philosophie surtout dans la Physique naturelle qui fait son plus grand, ou pour mieux dire, son unique amusement dans ses heures de loisier.

L'on ne sauroit s'empêcher d'ajouter ici un mot de la personne et des moeurs de cet homme admirable.

Il a une tête très-belle. Il a le port grand et degagé, ce qui est l'effet des exercices du Corps qu'il a pratiqués avec beaucoup de succès.

Il est grand amateur de la musique, qu'il entend à fond et joue parfaitement de la flute traverse. Il a l'air affable, et tout à fait prévenant. Il parle l'Allemand, l'Holandois, l'Anglois, le François et l'Italien, aussi facilement que le Suèdois qui est sa langue maternelle. Sa conduite a toujours été fort reglée. Il n'a aimé ni le jeu, ni le vin, et quoiqu'ami et serviteur respectueux du beau Sexe, il n'a jamais eu de passion dereglée, et à l'âge de 60 ans ist n'est pas marié. Il est bienfaisant, charitable et devot, mais sans la moindre affectation. Il est ami très-sincère, et s'il n'a pu éviter d'avoir quelques Envieux; il est certain qu'il n'a jamais eu d'Ennemi declaré. Sa modestie est si grande, et si naturelle qu'il est peut-être le seul qui ignore jusque'oú va son merite à ses égards.

P. S. Depuis que ceci a été fini on a appris que l'Imperatrice de Russie ayant reçu de la Cour Impériale de Vienne plusieurs Portraits faits par Mr. de Meytens, s'est adressée à l'Imperaratrice des Romains pour qu'Elle veuille lui permettre d'aller passer quelque tems à St. Pétersbourg; ce qui a d'abord été accordé.«

Notizen.

W. Vogelsang äußert sich in einer Besprechung des Buches von G. Joseph Kern »Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule« über Angelegenheiten der landschaftlichen Perspektive. Er stimmt dem Kernschen Ergebnis bei, daß die Eycksche Linearperspektion eine Mittelstellung zwischen der Perspektive Broederlams und der Perspektive Masaccios einnimmt. (Bulletijn, uitgegeven door den nederlandschen oudheitkundigen Bond. VI, S. 48 ff.)

»Les origines de la peinture française«. Artikel von L. Dimier im Aprilheft von »Les arts« (Nr. 40), Fortsetzung zu Nr. 37 und 39.

Die Gewölbemalereien in Naarden aus dem XVI. Jahrhundert und ihre Anlehnung an Dürer und Lucas van Leyden werden besprochen im Bulletijn, uitgegeven door den nederlandschen oudheitkundigen Bond (VI, S. 84 ff., W. R. Valentiner). Der Aufsatz enthält auch einen Hinweis auf die Nachahmungen des Dürerschen Hieronymusgemäldes.

»Bilderteppiche« werden besprochen durch Marie Luise Becker und abgebildet in Westermanns illustrierten Monatsheften vom Mai 1905.

›Jordaens' werk in de Oranje zaal«. Eine bedeutende Studie von Max Rooses in »Onze Kunst«. April 1905.

»Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamitischen Miniaturen« besprochen durch Friedrich Sarre im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen 1904, Heft 3.

Im »Bulletijn, uitgegeven door den nederlandschen oudheitkundigen Bond« (VI. Jahr, Nr. 3, S. 93 ff.) spricht J. Six eine Vermutung zum Geflügelhofbilde des Jan Steen im Mauritshuis aus. Das dargestellte Kind sei der kleine Prinz Willem III. (geb. 14. Nov. 1650), der noch im langen Kleidchen ging. Die Datierung des Bildes 1660 mag etwas nachhinken. Six hebt hervor, daß der Prinz jahrelang in Mädchenkleidern ging.

Einige neue Angaben zu Jacob Toorenvliet aus den Jahren 1702 bis 1712 in Oud Holland XXII, Heft 3.

Johann Peter Feuerlin der »hoffürstliche sächsische Cammermaler« schrieb sich am 3. Juni 1704 zu Meiningen in das Album amicorum des Petrus Schenk (»Oud Holland« XXII, S. 150 f.).

Johann Matthäus Marian und Maria Sibylla Merian gehörten 1706 und 1709 zum Bekanntenkreis des Holländers Petrus Schenk (»Oud Holland«, XXII, S. 152 f.).

1685 waren die Mitglieder der Leydener Malergilde folgende: Pieter van Slingelandt, Carel de Moor (der jüngere), Johan Mortel (der Blumenmaler), Johan Mieris (der älteste Sohn des Frans Mieris; Jan starb 1690 dreißigjährig), Willem Mieris, Johannes des Vos de Oude (Anstreicher), Eduwaert Collier, Jacobus van der Sluys, Abram Blanckert, Carel de Moor (der ältere), Jacobus Swanckert, Jan van Negeren (Egeren). Matthijs Fossier. (Oud Holland, XXII, S. 180 f.)

Frans Post gemalt von Frans Hals. Hiezu »Bulletijn, uitgegeven door den nederlandschen oudheitkundigen Bond« (VI, S. 57 f. und 92 f. E. W. Moes und M. G. Wildeman).

Die Galerie Léopold Favre zu Genf wird besprochen in »Les arts« (April 1905).

Über die Kunstsammlung zu Bordeaux vgl. neuerlich »Le monde illustré« Nr. 2508 vom 22. April 1905.

Todesfälle.

(Die folgenden Mitteilungen schließen sich an die gleichnamige Rubrik in Heft IX der »Blätter für Gemäldekunde« an.)

Seit 12. November 1904 wurde in Hamburg der Maler Anton Asmussen vermißt. Nach Monaten wurde seine Leiche in der Alster aufgefunden (»Die Kunst«, Februar 1905). Gestorben sind: am 30. Januar 1905 der Maler Pietro Vanni (Seemanns Kunstchronik, S. 249). — Ende Januar zu Rom der Maler Hermann Corrodi (Chronique des arts und Kunstchronik). — Ende Januar zu Paris Maler Le Roux und der Zeichner R. Bordalho Pinheiro zu Lissabon (Chronique des arts vom 4. Februar 1905). — Am 5. Februar zu Düsseldorf der Landschaftsmaler Jos. Jansen und der Genremaler Hermann Werner (»Kunst für Alle« vom 15. März 1905). — Am 15. Februar zu Barmen der Genremaler Carl Böcker (»Kunst für Alle« vom 15. März). — Im Laufe des Februars zu Brüssel der Maler Cesare dell' Acqua, 83 Jahre alt (Chronique des arts vom 25. Februar 1905). — Am 19. Februar 1905 zu Wien der Maler Guido Besel (Neue Freie Presse, 22. Februar). — Am 24. Februar zu Karlsruhe Viktor Weißhaupt (Seemanns Kunstchronik Sp. 264). — Gegen Ende Februar in einem Landhause bei Gouvieux (Oise) der Landschaftsmaler Gustav Albert Anderson, genannt Gustave Albert (Chronique des arts 4. März 1905. Nach John Kruse: »Svenskt Porträttgalleri« S. 4 ist Gustave Albert am 30. Oktober 1866 zu Eskilstuna geboren). — In der ersten Hälfte des März der Maler Manuel Yus zu Nuevalos (Arragonien). (Chr. d. a. vom 14. März.) — Anfangs März zu Paris der Theatermaler Bianchini (Tagesblätter). — Am 5. März zu Ragusa der Kammer-Marinemaler Anton Perko (Neues Wiener Tagblatt vom 10. März und Wiener Abendpost vom 8. März). — Am 14. März zu Grandvilliers (Oise) Edouard-Aristide Houssaye, einer der Mitbegründer der »Gazette des beaux-arts« (Chronique des arts et de la curiosité 1905, S. 118). — Am 15. März zu Wien der Sammler Wilhelm Horn, eine der bekanntesten Erscheinungen bei den Wiener Versteigerungen, ein belesener Kenner alter Bilder, auf dessen Gemälde diese Blätter noch zurückkommen werden (D. N.). — Am 23. März zu Berlin Heinrich Kohnert, Maler und Stecher (Chronique des arts 1905, S. 111). — Am 30. März zu München Pala Böhm (Wiener Tagesblätter und Seemanns Kunstchronik 1905, S. 328). — Im Laufe des März der Leiter der Antwerpener Kupferstecherschule Gustave Biot (Chronique des arts vom 25. März 1905). — Am 3. April zu Wien Doktor der Rechte Gotthelf Meyer, Generalkonsul der Republik Guatemala, bekannter Gemäldesammler, aus dessen Besitz zahlreiche deutsche Bilder im I. Band der Blätter für Gemäldekunde besprochen und abgebildet sind. Meyers Sammlung enthielt neben diesen Bildern noch mehrere wertvolle Italiener und Holländer. Dr. G. Meyer stand im 62. Lebensjahre und ist einer Blutvergiftung erlegen. — Am 4. April zu Brüssel der berühmte Bildhauer Constantin Meunier, der bekanntlich auch als Maler tätig war (Tagesblätter). — Am 12. April zu Freiburg i. Br. die Malerin Auguste Schepp (»Kunst für Alle« XX, S. 440). — In der zweiten Hälfte des April zu Wien Maler Fortunat Jäckel im Alter von 79 Jahren (Illustriertes Wiener Extrablatt, 23. April). — In der zweiten Hälfte des April zu Warschau der Maler Wenzel Pawliszeck und zu Meran der Landschaftsmaler Wilhelm Settani (Chronique des arts 29. April). — Am 7. Mai zu Linz a. d. Donau der Leiter des Museums Francisco-Carolinum Josef Straberger. Das genannte Museum hat es Straberger zu verdanken, wenn es namentlich in der Abteilung für Volkskunde aus einem wüsten Samelsurium zu einer geordneten Sammlung geworden ist. Straberger war auch als Konservator tätig und huldigte in bezug auf Bilder den Grundsätzen, nach denen in erster Linie die Erhaltung des wirklich Alten am Gemälde zu berücksichtigen ist und ein Vortäuschenwollen von bester Erhaltung als Schwindel verabscheut wird. Als Hirtenjunge und Weber aufgewachsen, später dem Lehrfach zustrebend, dann Postbeamter (er brachte es zum Oberpostkontrollor), war er jahrzehntelang, besonders aber seit 1880 für Kunstgeschichte und Volkskunde tätig. Straberger ist 1836 zu Reichenau in Böhmen geboren. (Nachrufe in der Linzer »Tagespost«, im »Linzer Volksblatt« und in der »Linzer Zeitung« vom 9. Mai 1905.) — E. Kränzl ist seither zu Strabergers Nachfolger ernannt worden. — Um die Mitte Mai starb zu Paris der Graf Andreas Mniszech, weitbekannter Sammler und Dilettant in der Malerei (Chronique des arts et de la curiosité vom 20. Mai 1905). — Zu Lyon der Landschaftsmaler Armand Auguste Balouzet (Chronique des arts et de la curiosité vom 20. Mai 1905). — Am 16. oder 17. Mai zu Wien der Maler Kriehuber junior (Wiener Tagesblätter). — Zu Düsseldorf der Maler Vincent Deckers (»Kunst für Alle« XX, S. 440). — Am 26. Mai zu Wien Karl Josef Wawra, der bekannte Kunsthändler, der im Wiener Kunstleben seit Jahrzehnten eine bedeutende Rolle gespielt hat (D. N.). — Am 26. Mai zu Paris Baron Alphonse Rothschild, der berühmte Finanzmann und Sammler. — Am 2. Juni zu Lainz bei Wien der Zeichner Karl v. Stur (Neues Wiener Abendblatt vom 7. Juni). — Am 13. Juni zu Wien Baron Nathaniel Rothschild, der bekannte Sammler von Skulpturen, Galeriebildern, Miniaturen und anderen Kunstgegenständen. — Die »Blätter für Gemäldekunde« werden bei Gelegenheit auf einige dieser Persönlichkeiten zurückkommen.

Preis dieses Beilageheftes K 1·20. — Druck von Friedrich Jasper in Wien.





